La République des lettres 28

# «Contez me tout»

## Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet

Réunis par
Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert

PEETERS

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

«CONTEZ ME TOUT»

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES 28

# «CONTEZ ME TOUT»

## Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet

Réunis par
Catherine BEL, Pascale DUMONT et Frank WILLAERT

ÉDITIONS PEETERS
LOUVAIN - PARIS - DUDLEY, MA
2006

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Contez me tout : mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet / réunis par Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert.
p. cm. -- (La république des lettres ; 28)
Chiefly in French with some essays in English.
Includes bibliographical references.
ISBN-13 978-90-429-1718-7 (Peeters Leuven : alk. paper)
ISBN-10 90-429-1718-0 (Peeters Leuven : alk. paper)
ISBN-10 2-87723-909-8 (Peeters France : alk. paper)
1. Literature, Medieval--History and criticism. 2. Civilization, Medieval. I. Braet, Herman. II. Bel, Catherine. III. Dumont, Pascale. IV. Willaert, Frank. V. République des lettres (Louvain, Belgium) ; 28.

PN681.C65 2006
809'.02--dc22

2005058632

*Couverture*: Ms. 387 (Biblioteca Histórica Universitat de Valencia), f. 222.

© 2006, Peeters, Bondgenotenlaan 153, B-3000 Leuven, Belgium
ISBN-10 90-429-1718-0 (Peeters, Leuven)
ISBN-13 9789042917187 (Peeters, Leuven)
ISBN 2-87723-909-8 (Peeters, France)
D. 2006/0602/11

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## TABULA GRATULATORIA

**Omne fere Hermannus narravit scibile nobis.**
**Pauca rependamus, nos stimulat pietas.**

(pepigit Andries Welkenhuysen)

Babbi Anna Maria – Verona (Italie)
Batany Jean – Paris (France)
Bel Catherine – Antwerpen (Belgique)
Berg Christian – Antwerpen (Belgique)
Beyers Rita – Antwerpen (Belgique)
Boucquey Thierry – Huntington Beach (États-Unis)
Brault Gérard J. – Pennsylvania State University (États-Unis)
Bruckner Matilda Tomaryn – Boston College (États-Unis)
Brusegan Rosanna – Verona (Italie)
Busby Keith – Wisconsin-Madison (États-Unis)
Callay Brigitte L. – Bloomsburg (États-Unis)
Callewaert Augustijn – Bruxelles (Belgique)
Cornagliotti Anna – Torino (Italie)
Crespo Roberto – Pavia (Italie)
De Caluwé Jacques – Jemeppe (Belgique)
Demarolle Pierre – Nancy (France)
Departement Letterkunde, Universiteit Antwerpen – Antwerpen (Belgique)
Departement Literatuurwetenschap, Franse Literatuur – Leuven (Belgique)
De Pontfarcy Yolande – Dublin (Irlande)
De Wilde Peter – Antwerpen (Belgique)
Drzewicka Anna – Kraków (Pologne)
DuBruck Edelgard E. – Marygrove College (États-Unis)
Duggan Joseph J. – Berkeley (États-Unis)
Dulac Liliane – Montpellier (France)
Dumont Pascale – Antwerpen (Belgique)
Duytschaever Joris – Wilrijk (Belgique)
Dybeł Katarzyna – Kraków (Pologne)
Ferrand Françoise – Paris (France)
González Doreste Dulce Mª – La Laguna, Tenerife (Espagne)
Goossens Jean – Heverlee (Belgique)
Gorecka-Kalita Joanna – Kraków (Pologne)
Goyens Michèle – Leuven (Belgique)
Guenova Vessela – Sofia (Bulgarie)
Henry Michel – Sirault (Belgique)
Herbin Jean-Charles – Saint-Thierry (France)
Heinemann Edward A. – Toronto (Canada)
Herman Jan – Leuven (Belgique)
Hunt Tony – Oxford (Grande-Bretagne)
Institut Philologie Romane – Neuchâtel (Suisse)
Instituut voor Middeleeuwse Studies – Leuven (Belgique)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jung Marc-René – Zürich (Suisse)
Kennedy Angus J. – Glasgow (Grande-Bretagne)
Kjaer Jonna – Kobenhavn (Danemark)
Kowalski Jacek – Poznań (Pologne)
Lacy Norris J. – Pennsylvania State University (États-Unis)
Lemaire Jacques Charles – Bruxelles (Belgique)
Lepage Yvan G. – Ottawa (Canada)
Linder Olivier – Toulouse (France)
Markey Dominique – Antwerpen (Belgique)
Melis Ludo – Leuven (Belgique)
Ménard Philippe – Paris (France)
Mertens-Fonck Paule – Liège (Belgique)
Minet-Mahy Virginie – Antwerpen (Belgique)
Mombello Gianni – Torino (Italie)
Mortelmans Jesse – Antwerpen (Belgique)
Otaka Yorio – Osaka-Otemae (Japon)
Pelckmans Paul – Antwerpen (Belgique)
Pomel Fabienne – Rennes (France)
Peron Gianfelice – Padova (Italie)
Raynaud Christiane – Aix-Marseille (France)
Rieger Dietmar – Giessen (Allemagne)
Rosenstein Roy – Paris (France)
Sargent-Bauer Barbara N. – Pittsburgh (États-Unis)
Sasaki Shigemi – Yokohama (Japon)
Schulze-Busacker Elisabeth – Pavia (Italy)
Stanovaia Lydia A. – Saint-Pétersbourg (Russie)
Sterckx Claude – Bruxelles (Belgique)
Subrenat Jean – Aix-en-Provence (France)
Swiggers Pierre – Leuven-Liège (Belgique)
Taylor Robert A. – Toronto (Canada)
Thibault-Schaefer Jacqueline – Sewanee (États-Unis)
Thiollier-Méjean Suzanne – Paris (France)
Thomas Jacques T. E. – Gent (Belgique)
Toury Marie-Noëlle – Nancy (France)
Tylus Piotr – Kraków (Pologne)
Tyssens Madeleine – Liège (Belgique)
Uhl Patrice – La Réunion (France)
Van Gijsen Annelies – Antwerpen (Belgique)
Van Hoecke Willy – Leuven (Belgique)
Varty Kenneth – Glasgow (Grande-Bretagne)
Verbeke Werner – Leuven (Belgique)
Verelst Philippe – Oudegem (Belgique)
Verdonk Robert – Gent (Belgique)
Verhuyck Paul – Leiden (Pays-Bas)
Welkenhuysen Andries – Leuven (Belgique)
Wenzel Siegfried – University of Pennsylvania (États-Unis)
Weyer Gregor – Berlin (Allemagne)
Willaert Frank – Antwerpen (Belgique)
Żółkiewska Ewa Dorota – Warsawa (Pologne)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herman Braet

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# HOMMAGE À HERMAN BRAET

CHRISTIAN BERG et FRANK WILLAERT
Université d'Anvers

À l'époque où Herman Braet, né le 30 août 1939 d'un père bruxellois francophone et d'une mère flamande, termine ses humanités classiques à l'Athénée royal de Berchem, les études supérieures n'étaient pas encore considérées comme l'antichambre obligée d'un métier plus ou moins lucratif. Les professeurs du secondaire avaient le souci de préparer activement à l'université leurs pupilles encore sous le boisseau, dont ils estimaient que les chances de réussite seraient à la hauteur de leurs ambitions et inclinations. Ces maîtres s'estimaient heureux de pouvoir passer le relais en s'efforçant d'opérer la soudure entre l'école et l'université. Dans le cas de Herman Braet et de quelques autres, ce fut le rôle de Monsieur Vandeboury, qui enseignait le français à l'athénée. 'Il nous avait beaucoup parlé de Robert Guiette, un de ses maîtres à l'Université de Gand, qui était à la fois un brillant savant et un excellent poète. Cette combinaison rare m'avait intrigué.' Lorsqu'un an plus tard, Herman Braet se présente aux examens de fin d'études secondaires, Robert Guiette fait partie de son jury. 'J'étais fasciné par cet homme élégant, mais ses yeux bleu acier m'intimidaient tellement, que je n'ai pas osé lui adresser la parole.'

À Gand, la fascination resta et la timidité disparut, et Herman Braet se fit rapidement remarquer du vieux maître, qui lui confia un sujet de mémoire sur l'émergence de la littérature symboliste en Belgique francophone. À cette époque, les travaux universitaires dans le domaine des lettres belges de langue française n'étaient pas nombreux. L'étude de ce qui s'appelait encore la littérature française de Belgique ou la littérature belge d'expression française ne constituait pas le véritable centre d'intérêt des départements ou des sections de philologie romane de nos universités. La préférence allait à la littérature qu'on n'appelait pas encore 'hexagonale', car il était entendu que les jeunes philologues avaient à démontrer leurs talents et aptitudes sur des corpus appartenant au prestigieux canon franco-français: seuls les Grands Auteurs du programme étaient susceptibles de s'offrir à la sagacité des chercheurs en mal de mémoire et surtout de thèse. Ceux qui avaient enfreint à l'époque

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ce code tacite étaient peu nombreux, même si quelques aînés, comme Gustave Charlier et Joseph Hanse, avaient ouvert la voie. À l'Université de Gand, des propositions de mémoire ou de thèse en littérature belge de langue française pouvaient toutefois compter sur l'écoute attentive de maîtres comme Robert Guiette et Maurice Piron. C'était un domaine où tout restait encore à faire. La glorieuse époque du symbolisme notamment, qui valut à la Belgique son seul prix Nobel de littérature et vit le succès international d'écrivains comme Verhaeren, Rodenbach, Elskamp, Van Lerberghe ou Mockel, n'avait guère été explorée dans son ensemble, même s'il existait quelques excellents travaux consacrés à des auteurs en particulier ou à certaines revues, comme *La Wallonie* ou *La Jeune Belgique*.

Le mémoire de licence remanié parut en 1967 sous le titre *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique. 1885-1900*, dans la collection des travaux publiés par l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises. L'étude repose sur un dépouillement systématique de vingt-sept revues littéraires et artistiques belges de l'époque, ce qui permet à l'auteur de dresser d'abord un «Aperçu historique» qui couvre les quinze dernières années du siècle puis de rendre compte, dans une seconde partie, des débats passionnés que suscita la nouvelle école poétique en Belgique francophone. Ce travail reste encore à ce jour l'une des meilleures études sur une interférence majeure entre le champ littéraire français et belge; nombre de travaux publiés depuis ont reconnu leur dette à l'égard de cette première exploration systématique du symbolisme belge de langue française.

Parmi les poètes de cette époque, Herman Braet est resté particulièrement attaché à son concitoyen Max Elskamp, auquel il consacra dans les années septante et quatre-vingt plusieurs articles, dont une importante notice biographique publiée en 1974 dans le t. VI du *Nationaal Biografisch Woordenboek*. Le chant 'd'anciennement transposé' de l'Anversois a tout pour continuer à fasciner le médiéviste et en particulier la recherche incessante d'une nouvelle alliance entre image graphique et image verbale qui procède, chez Elskamp, d'une familiarité probable avec le travail des anciens 'enlumineurs'.

Après un bref passage dans l'enseignement secondaire, Herman Braet obtint en 1963 un poste d'assistant auprès de Robert Guiette et de Roger Dragonetti, qui déterminent sa vocation de médiéviste. Le sujet de la thèse de doctorat à laquelle il s'attela alors, le songe dans la chanson de geste au douzième siècle, lui avait été inspiré par une question anodine trouvée dans un des petits volumes bleus des célèbres «Nouveaux

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Classiques Larousse», consacré à la *Chanson de Roland*. La réponse lui prit cinq ans, et en 1968, juste avant le départ pour Genève de son directeur de thèse Roger Dragonetti, il obtint avec la plus grande distinction, le titre de docteur en philosophie et lettres. L'année qui précéda la soutenance fut consacrée, en majeure partie, à fréquenter l'École Pratique des Hautes Études à Paris, et en particulier les séminaires de Jean Marx, Pierre Courcelle, Félix Lecoy, Gilbert Ouy, Jean Pépin et Jacques Le Goff.

Une belle carrière gantoise semblait s'ouvrir au jeune chercheur, qui fut aussitôt nommé maître-assistant et, dès l'année suivante, maître de conférences. Mais en 1968, la scission de l'Université Catholique de Louvain avait provoqué le départ de la majorité des professeurs en philologie romane vers la nouvelle université francophone. Du côté flamand, un nouveau département devait être créé. Plusieurs jeunes romanistes formés à Gand saisirent leur chance, et Herman Braet fut l'un d'eux.

À Louvain, il entra dans le corps professoral en tant que chargé de cours. Il y enseignait notamment l'introduction à la philologie romane (avec José Lambert), l'histoire de la littérature du Moyen Âge et les auteurs français de cette époque ainsi que la lyrique des troubadours. C'était l'époque, qui semble bien lointaine aujourd'hui, où l'on ne parlait en Belgique que d''expansion universitaire' et où de nouvelles possibilités se faisaient jour. En 1972 fut créée l'Universitaire Instelling Antwerpen, l'une des trois composantes de l'Université d'Anvers récemment unifiée. Le 1er janvier 1973, Herman Braet y fut nommé professeur titulaire, chargé de l'enseignement de la théorie littéraire, de l'histoire de la littérature et des textes français du Moyen Âge, des poètes français du XIXe siècle et, quelques années plus tard, de la langue et de la littérature occitanes. Un médiéviste peut-il rester insensible à la symbolique des nombres? À l'âge de trente-trois ans, il boucle la boucle et revient dans sa ville natale. Sa nomination à Anvers n'a pourtant pas impliqué un départ complet de Louvain, où il a gardé quelques cours jusqu'à son éméritat en tant que professeur extraordinaire.

L'année 1974 vit la parution d'une version abrégée et remaniée de sa thèse, solidement charpentée en quatre grands chapitres. Après avoir étudié soigneusement dans le premier chapitre les différentes classifications du rêve chez les Anciens et l'attitude critique des Pères de l'Église devant ce phénomène, il montre comment les poètes des chansons de geste du douzième siècle ne partagent pas ce scepticisme et font preuve d'une prédilection marquée pour les présages oniriques d'origine sacrée.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En cela, ils s'opposent aux auteurs des genres courtois qui, en présentant une vision laïcisée de l'histoire, situent l'origine du songe dans l'homme même et lui refusent toute signification sérieuse. Le troisième chapitre est consacré à une typologie des rêves épiques, aux règles qui président à leur déroulement et à leur insertion, et aux incidences qu'ils peuvent avoir sur le cours du récit. Le dernier chapitre apporte une tentative d'interprétation du langage des songes, surtout des images animalières: l'auteur y met en lumière le caractère complexe et polyvalent du symbolisme onirique, en montrant la créativité avec laquelle les auteurs épiques ont su exploiter la latinité ancienne et, surtout, la Bible avec sa riche tradition patristique, exégétique, homilétique et hagiographique.

Le livre reçut un grand nombre de comptes rendus élogieux et fit la renommée du jeune médiéviste, qui n'a jamais complètement abandonné le sujet. À des articles qui se situent dans le sillage de ce travail, se sont ajoutées aussi bien des études de synthèse comme «Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence» dans un recueil interdisciplinaire sur les songes au Moyen Âge (1985) que des contributions plus ponctuelles, comme celle sur l'extase amoureuse de Lancelot (dans le *Chevalier de la Charrette)* et de Guillaume IX (dans son *vers de dreyt nien*, 1979), sur le rêve joyeux d'une passion réciproque chez Jaufre Rudel («Note rudelienne: le 'jauzir' de Jaufre», 1983), ou sur les fortunes médiévales des visions eschatologiques («Prolongements médiévaux des apocalypses anciennes», 1987 et «La réception médiévale de l'Apocalypse paulinienne», 1988). Tout cela devait le mener presque obligatoirement au songe médiéval par excellence, le *Roman de la Rose*, auquel il a consacré, à partir du début des années nonante, de nombreuses études ainsi qu'un colloque international «De la Rose», qui a eu lieu à Anvers en 2003 et dont les actes vont paraître sous peu.

Le songe, c'est avant tout le domaine de l'image, c'est 'l'espace du regard'. En lisant l'œuvre de Herman Braet, on ne peut qu'être frappé par l'intérêt qu'il porte à l'image, à la description, bref à tout ce qui sert à la visualisation. Si cette fascination pour l'image constitue peut-être la raison ultime pour laquelle il s'est intéressé aussi bien à l'œuvre du poète et graphiste Max Elskamp qu'au songe médiéval, on la retrouve aussi à des endroits on l'on s'y attendrait beaucoup moins («Marie de France, poète du visuel?» 1998). Aux thèses d'un Robert Mandrou ou d'un Marshall McLuhan, selon lesquelles la psychologie de l'homme médiéval serait conditionnée par la primauté de l'ouïe sur la vue, Braet oppose à juste titre, nous semble-t-il, le rôle important que joue, dans la littérature médiévale, l'élément descriptif.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il n'est donc pas surprenant de constater qu'à partir des années nonante, l'intérêt de Herman Braet s'est de plus en plus déplacé des 'images verbales' aux 'vraies images', et plus spécialement aux rapports compliqués qui existent entre les textes littéraires et leur iconographie. Pour ce genre de recherches, les manuscrits du *Roman de la Rose*, dont la très grande majorité sont illustrés, offrent un terrain de choix. En effet, les miniatures nous donnent de précieuses informations sur les façons dont les imagiers ont interprété le texte, et peuvent aussi être comprises comme des gloses visuelles, au moyen desquelles ceux-ci ont voulu clarifier, expliquer et commenter le texte, et donc orienter le lecteur («Aux sources du *Roman de la Rose*», 1994). Plus récemment, Herman Braet a étendu ces recherches à d'autres éléments du dispositif péritextuel, en s'interrogeant notamment sur le fonctionnement des *tituli* (c'est à dire des inscriptions qui renvoient à une représentation), des rubriques, ou des drôleries («L'instruction, le titulus, la rubrique. Observations sur la nature des éléments péritextuels», 2002 et «Entre folie et raison: les drôleries du ms. BN, fr. 25526», 2003). Tous ces éléments péritextuels sont donc étudiés dans le but d'arriver à une meilleure compréhension de la réception médiévale de l'œuvre, et de contribuer par là à ce que d'aucuns ont appelé une 'archéologie de la lecture'.

L'intérêt que Herman Braet porte aux rapports entre l'œuvre littéraire médiévale et son public, ne date pas de ces dernières années, mais court comme un fil rouge, tantôt en filigrane, tantôt plus visiblement à travers la plupart de ses publications. Robert Guiette ne lui avait-il pas appris que ce qui importe vraiment dans l'étude de la littérature médiévale, 'ce ne doit pas être l'origine des thèmes ..., mais bien ce que ceux-ci peuvent représenter pour les lecteurs ou les auditeurs des œuvres'? Guiette aimait se gausser des médiévistes qui pensaient que la littérature médiévale avait été écrite pour eux. Déjà dans sa thèse, Herman Braet avait montré qu'il avait bien assimilé cette leçon, en particulier lorsqu'il s'interroge sur la raison d'être du songe dans la chanson de geste. Loin de le considérer, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, comme un simple expédient, une 'machine épique' qui fait rebondir l'action, ou comme un simple détail d'agrément, destiné à orner la narration, il prouve qu'il s'agit avant tout d'un moyen littéraire qui sert le poète auprès de son public. 'L'auteur stimule l'imagination et capte la sensibilité: en faisant deviner la menace d'un péril ou l'imminence d'une catastrophe, il crée un climat d'angoisse.'

Ces lignes ne trahissent pas seulement une réelle sensibilité littéraire, elles montrent aussi que si un historien de la littérature veut arriver à une réelle compréhension de ce qu'un texte médiéval peut avoir signifié pour

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

son premier public, il faut qu'il soit prêt à investir dans sa recherche sa propre expérience de lecteur. Ce n'est donc certainement pas un hasard si Herman Braet s'est surtout occupé de ces textes qui, par-delà les siècles, savent encore captiver, et donc intriguer, le lecteur moderne: les chansons de Guilhem de Peitieus ou de Jaufre Rudel, les lais de Marie de France, le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, le *Tristan* de Béroul... Rien de plus naturel, dès lors, que ce lecteur enthousiaste ait cherché a faire partager sa passion au travers de traductions commentées. Avec celle du *Tristan*, très bien accueillie, revue et augmentée, il a inauguré une belle série de traductions de textes 'classiques' du Moyen Âge. Le titre retenu pour cette série est révélateur d'une conviction et dévoile tout un programme: *Ktèmata*, des trésors, en effet, et pour tous les temps.

Plus d'une fois, dans ses articles, ce lecteur averti et méticuleux s'arrête sur un détail qui jette une lumière révélatrice sur l'ensemble d'un texte: l'analyse de deux vers lui inspire une profonde réflexion sur le thème de l'amour chez Béroul («Béroul et l'amour tristanien», 1984); celle de deux strophes révèle la cohérence thématique de toute une chanson («Pour le commentaire de Peire d'Alvernha, *En estiu, qan crida·l iais* (P.-C. 323, 17)», 1982). Toujours à l'écoute du texte, il ne se soumet ni au refus, ni au fétichisme d'une méthode: s'il condamne l'analyse psychanalytique, proposée par un collègue, du rêve d'Iseut dans la forêt du Morois, parce qu'elle 'refuse au texte de Béroul le mode de vie qui lui est propre' («Les amants dans la forêt. À propos d'un passage du *Tristram* de Béroul», 1973), il n'hésite pas à y recourir lui-même, lorsqu'elle est capable de faire ressortir la cohérence interne d'une œuvre longtemps condamnée pour son manque d'unité («Tyolet/Perceval: the Father Quest», 1981).

Mais ces lectures ne seraient ni aussi subtiles ni aussi convaincantes, si elles ne reposaient sur une immense érudition. Dans beaucoup d'articles, les notes sont de véritables mines d'or, et l'on comprend qu'à ses débuts, les collègues de Louvain lui confièrent, ainsi qu'à son ami José Lambert, l' «Encyclopédie des études littéraires romanes» destinée à initier les étudiants aux secrets de l'heuristique. Un chercheur est par définition un esprit curieux, toujours à l'affût de nouvelles références, mais Herman Braet est un boulimique de l'information. Pas d'entretien avec lui où l'on ne voit son regard se poser sur les titres des ouvrages qu'on a sous la main, ou glisser vivement sur les dos des livres des rayonnages. Mais la substance du passé échappe aux mailles de l'érudition; ce visiteur assidu de congrès internationaux, cet infatigable voyageur qui a enseigné et donné des conférences dans des universités aux quatre coins

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

du monde sait que seuls l'échange et l'écoute mènent à la vraie rencontre. Il a noué ainsi de nombreuses amitiés, qu'une fois de retour, il a su entretenir grâce à une activité épistolaire dont l'intensité a impressionné à tout jamais ceux qui, à Louvain et à Anvers, étaient chargés de l'acheminement de son courrier.

Faut-il s'étonner dès lors que tant de collègues, de Belgique et d'ailleurs, aient souhaité, par leur contribution à ce volume, témoigner de leur estime et de leur amitié pour Herman Braet? Mais le récipiendaire voudra bien voir que ces témoignages constituent moins un hommage à une carrière universitaire bien remplie qu'une invite amicale à poursuivre une activité marquée par l'amour des lettres et le désir de savoir.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# PUBLICATIONS DE HERMAN BRAET

réunies par CATHERINE BEL

## 1967

*L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique 1885-1900. Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes.* Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises. 206 pp.

## 1969

«Le Second rêve de Charlemagne dans 'La Chanson de Roland'». In: Herman Braet e. a. *Études de philologie romane.* Gand: Romanica Gandensia XII. 5-19.

## 1970

«Le Songe de l'arbre chez Wace, Benoît et Aimon de Varennes». *Romania* XCI 2. 255-267.

«Le songe dans la Chanson de geste au XIIe siècle». In: *Dissertation Abstracts* 30. 4977A-4978A. [Thèse Université de Gand 1968].

## 1971

«Fonction et importance du songe dans la chanson de geste». *Le Moyen Age* LXXVII 3-4 (1971). 405-416. Repr. in: G. R. Mellor (éd.). *Soc. Rencesvals. Proceedings of the fifth International Conference.* Salford 1977. 211-224.

«Réflexions sur les rêves prémonitoires dans les chansons de geste». *Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals* VI. 143-144.

*Encyclopédie des études littéraires romanes.* Louvain 1969. 82 pp. (ronéot.). Herman Braet – José Lambert. *Encyclopédie des études littéraires romanes. Répertoire bibliographique.* Gand: E. Story-Scientia. II-97-VI pp.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 1973

«Les Amants dans la forêt. A propos d'un passage du 'Tristran' de Béroul». In: *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge offerts à Teruo Sato*. Vol. I. Nagoya (Japon): Centre d'Etudes Médiévales et Romanes. 1-7.

«Le 'Brohun' de la Chanson de Roland». *Zeitschrift für romanische Philologie* LXXXIX 1-3. 97-102.

## 1974

«Elskamp». In: *Nationaal Biografisch Woordenboek*. T. VI. Bruxelles: Paleis der Academiën. Koninklijke Academiën van België. 258-265.

«Visio Amoris. Genèse et évolution d'un thème de la poésie provençale». In: *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*. T. I. Liège: Association des Romanistes. 89-99.

Béroul. *Le Roman de Tristran*. Edition en français moderne. Gand: Éditions Scientifiques E. Story-Scientia. XIII-121 pp. (Ktēmata 1).

## 1975

«Le Songe dans la chanson de geste au XIIe siècle». Gand, *Romanica Gandensia* XV. 251 pp.

## 1976

«Max Elskamp et son œuvre. Quelques lettres et documents». In: Delsemme, Paul – Mortier, Roland – Detemmerman, Jacques. *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*. Bruxelles: André De Rache. 169-174.

«Remarques sur le texte de Béroul». *Medioevo romanzo* III. 345-349.

## 1977

«Le Rêve d'amour dans le roman courtois». In: *Voices of Conscience. Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of J. D. Powell and R. Hodgins*. Philadelphia: Temple University Press. 107-118.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«Remarques sur le texte de Béroul». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LXXXVII 1. 49-52.

«Sur l'élision de 'li' (pronom atone)». *Revue de Linguistique Romane* XLI 1 (janvier-juin 1977). 77-80.

«Sur le texte du 'Tristran' de Béroul». *Medioevo Romanzo* IV, 2- 3. 294-300.

## 1978

«Les Rythmes de la vie: Lecture d' 'Enluminures' de Max Elskamp». In: M. Otten e.a. (éds.). *Études de littérature française de Belgique offertes à J. Hanse pour son 75e anniversaire*. Bruxelles: Ed. J. Antoine. 135-138.

«Note sur Marie de France et Ovide (*Lai de Guigemar* vv. 233-234». In: *Mélanges de philologie et de littératures romanes offerts à Jeanne Wathelet-Willem*, Liège: Marche romane. 1978. 21-26.

«Bibliographie médiévale de Robert Guiette». In: *Robert Guiette, Forme et Senefiance. Etudes médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet*. Genève: Librairie Droz. 267-271 (Public. romanes et fr., CXLVIII).

«Marie de France et l'obscurité des Anciens». *Neuphilologische Mitteilungen* LXXIX 2. 180-185.

## 1979

«Eekhoud». In: *Nationaal Biografisch Woordenboek*. T. VIII. Bruxelles: Paleis der Academiën. Koninklijke Academiën van België. 1979. Col. 265-272.

«Lancelot et Guilhem de Peitieus», *Revue des Langues Romanes* LXXXIII 1. 65-71.

«Guilhem de Peitieus: 'sai rema(nc)... aitan vau'». In: *Miscel.lània Aramon i Serra. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a Ramon Aramon i Serra*. Vol. I. 115-118. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

*Deux lais féeriques bretons. Graelent. Tyolet. (Introduction, édition, notes, commentaire et dossier thématique)*. Bruxelles: Aurelia Books. 96 pp. (Aureliae Philologica, I).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**1980**

«Le lai anonyme de Tyolet. Structure et signification». In: Jean-Marie D'Heur – Nicoletta Cherubini (éds.). *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Liège. 41-46.

«Un thème celtique dans le roman de 'Gui de Warewic'». In: *Mélanges de langue et littérature françaises du moyen âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*. Rennes – Liège II. (Marche Romane XXX 3-4). 19-25.

**1981**

«Tyolet / Perceval: the Father quest». In: K. Varty (éd.). *An Arthurian Tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe*, Glasgow. 299-307. [Version française: «Tyolet / Perceval. L'invention du père». In: *Incidences* V 1 (Canada). 71-77].

**1982**

«Pour le commentaire de Peire d'Alvernha: 'En estiu qan crida.l iais' (P.-C. 323, 17)» In: *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à J.-R. Smeets*. Leyde. 43-48.

**1983**

«Sur 'Qui non sap esser chantaire' (P.-C. 262, 7)». In: *Pascua mediaevalia. Studies voor Prof. Dr. J.-M. De Smet*, Louvain. 493-498. (Mediaevalia Lovaniensia, ser. I, Studia, X).

«Notule rudelienne: le 'jauzir' de Jaufre». In: *Langue, dialecte, littérature. Etudes romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Louvain. 303-308. (Symbolae. Facultatis Litterarum et Philosophiae Lovaniensis, A, 12).

– Werner Verbeke (éds.). *Death in the Middle Ages*. Louvain: Universitaire Pers. 291 pp. 7 pl. (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, Studia IX).
Béroul. *Le Roman de Tristran*. Version complète en français moderne, 2e éd. Louvain: Peeters. (Ktēmata 1).

**1984**

«Béroul et l'amour tristanien». In: H. Krauss et D. Rieger (éds.). *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken* (Studia Romanica 55). Heidelberg – Munich: C. Winter – W. Fink. 59-68.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«'Non es meravelha s'eu chan': le même et l'autre». In: P. S. Noble – L. M. Paterson (éds.). *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in memory of the late Leslie Topsfield.* Cambridge: St. Catharine's College. 44-51.

## 1985

«Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence» In: T. Gregory (éd.). *I Sogni nel Medioevo. Seminario internaz. Roma 2-4 ott. 1983* (Lessico intellettuale europeo, XXXV). Rome: Edizioni dell'Ateneo. 11-25.

– Johan Nowé – Gilbert Tournoy (éds.). *The Theatre in the Middle Ages.* Louvain: Universitaire Pers. VIII - 379 pp. (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, Studia 13).

## 1987

«Eekhoud»; «Elskamp»; «Lemonnier»; «Van Lerberghe» (notices). In: J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey (éds.). *Dictionnaire des littératures de langue française.* Paris: Bordas. 2e éd. revue. 1987: vol. II, 778-9, 784-5, 1370-1; vol. IV, 2550-1.

«Prolongements médiévaux des apocalypses anciennes. – Les visions de l'Invisible (VI°-XIII° Siècles)» In: Claude Kappler (éd.). *Apocalypses et voyages dans l'au-delà.* Paris: Le Cerf. (Études annexes de l'Ecole biblique et archéologique française de Jérusalem). 405-420.

«Les Lais 'bretons', enfants de la mémoire». In: *Bibliographical Bulletin International Arthurian Society – Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* XXXVII (1985) [1987]. 283-92.

## 1988

«Enluminures». In: Chr. Berg et R. Frickx (éds.). *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres* II. *La Poésie.* Paris-Gembloux. 177-178.

«La Réception médiévale de l'Apocalypse paulinienne. Une réécriture de l'au-delà». In: A. Cornagliotti, A. Vitale-Brovarone et al. (éds.). Vol. I. *Miscellanea di Studi Romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno.* Alessandria: Ediz. dell'Orso. 75-89.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**1989**

– Guy Raynaud de Lage (éds. – trads.). *Béroul. Tristran et Iseut. Poème du XIIe siècle. I. Édition et traduction.* Paris – Louvain: Peeters. 2 vols. 259; 208 pp. (Ktēmata X-XI). [Vol. 1: Édition et traduction; vol. 2: Notes et commentaire].

**1990**

«CUCULLUS NON FACIT MONACHUM: Of Beasts and Monks in the Old French 'Roman de Renart'». In: E. King, J. T. Schaefer, W. Wadley (éds.). *Monks, Nuns, Friars in Mediaeval Society.* Sewanee: University of the South. 161-70. (Sewanee Mediaeval Studies, IV).

**1991**

«Der Roman der Rose, Raum im Blick». In: A. Paravicini Bagliani et G. Stabile (éds.). *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien.* 2 pl. h.-t. Stuttgart – Zurich: Belser Verlag. 183-95.

«Le Roman de la Rose, espace du regard». *Studi Francesi* XXV 1 (1991) [1992]. 1-11.

**1994**

«Aux Sources du 'Roman de la Rose'». In: Peter Rolfe Monks & D. D. R. Owen (éds.). *Medieval codicology, iconography, literature, and translation. Studies for Keith Val Sinclair.* Leyde – New York – Köln: Brill. 110-119 (Litterae Textuales).

**1995**

«'A thing most brutish': The Image of the Rustic in Old French Literature». In: D. Sweeney (éd.). *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice and Representation.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 191-204.

«Les Romans de la Rose ou l'amour des lettres». In: Z. Ben-Porat – H. Wirth-Nesher (éds.). *The Force of Vision – 1: Dramas of Desire, Actes du XIIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée.* Tokyo. 167-173.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«Narcisse et Pygmalion, du mythe à l'intertexte». In: H. Braet e.a. (éds.). *Mediaeval Antiquity*. Louvain – Paris: Peeters. 237-254. (Mediaevalia Lovaniensia, I/XXIV).

## 1996

«Autour du merveilleux dans le 'Jeu de la Feuillée'». In: J. R. Scheidegger e. a. (éds.). *Le Moyen Age dans la Modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*. Paris: Champion. 167-172. (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 39).

«L'Illustration de l'illustration: l'exemple et l'image dans le 'Roman de la Rose'». In: Luciano Rossi e.a. (éds.).*«Ensi firent li ancessor». Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc René Jung*. Alessandria: Ed. dell'Orso. Vol. II. 491-504.

## 1997

«Marc chez Eilhart. Lecture d'un discours». In: A. Bartosz – K. Dybeł – P. Tylus (éds.). *Jeux de la variante dans l'art et la littérature du Moyen Age. Mélanges offerts à Anna Drzewicka*. Cracovie: Viridis. 78-84.

## 1998

«Marie de France, poète du visuel?». In: J. Cl. Faucon, A. Labbé, D. Queruel (éds.). *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*.. Paris-Genève: Champion. Vol. I. 185-194. (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 46).

«Désenchantement et ironie dramatique chez Adam de la Halle». In: Alan J. Fletcher – Wim Hüsken (éds.). *Between Folk and Liturgy*. Amsterdam-Atlanta. 89-96. (Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama, 3).

## 1999

«'Le Bel Inconnu' ou les délices de l'incertitude». In: Charles Brucker (éd.). *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Age offerts à Pierre Demarolle*. Paris-Genève: Champion. 275-283. (Champion-Varia, 31).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Béroul. Tristan et Iseut. Poème du XIIe siècle. I. Edition et traduction.* 2e édition revue. Louvain – Paris: Peeters. 267 pp. (Ktēmata, 10*).

**2000**

«'Audigier': de la dissonance comme moyen de dérision». In: Jean Dufournet (éd.). *«Si a parlé par moult ruiste vertu». Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat.* Paris: Champion. 83-90 (Congrès, colloques et conférences sur le Moyen Age, 1).

«Le 'Voyage de Charlemagne' et le lecteur». In: Nadine Henrard, Paolo Moreno, Martine Thiry-Stassin (éds.). *Convergences médiévales. Epopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens.* Bruxelles: De Boeck Univ. 103-108. (Bibliothèque du Moyen Age, 19).

**2002**

«L'Instruction, le 'titulus' et la rubrique. Observations sur la nature des péritextes». In: H. Cardon, J. van der Stock, D. Vanwijnsberghe (éds.). *Als ich can. Studia in memoriam M. Smeyers.* Louvain: Peeters. I, 203-12. (Corpus of Illuminated manuscripts, 11-12. Low Countries series, 8).

**2003**

«Entre folie et raison: les drôleries du manuscrit B.N. fr. 25526». In: Herman Braet, Guido Latré (éds.). *Risus mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art.* Louvain. 43-73. [15 fig.] (Mediaevalia Lovaniensia I/XXX).

**2004**

«Émotion et discours non verbal chez Chrétien de Troyes». In: Jan Herman – Nathalie Kremer – Marcela Swiatkowska (éds.). *Traduire l'émotion. Actes des colloques de Cracovie (octobre 2001) et de Louvain / Anvers (juin 2002).* Liège: Editions du Céfal. 23-29. (Les Cahiers de paralittératures, 8).

– Frank Willaert – Thom Mertens – Theo Venckeleer (éds.). *Medieval memory: image and text.* Turnhout: Brepols. 281 pp. (Textes et études du Moyen Age, 27).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«Azalaís de Porcairagues», «Bietris de Roman», «Na Castelloza», «Comtessa de Dia». In: Katharina Wilson – Nadia Margolis (éds.). *Women in the Middle Ages. An Encyclopedia.* Vol. I. Westport – Londres. 53-55, 95-96, 139-140, 207-209.

**2005 –**

*De la Rose. Texte, image, fortune. Avec un complément bibliographique.* Études publiées par Catherine Bel et Herman Braet (éds.). Louvain – Paris: Peeters. 2006. (Synthema 3).

«Du Portrait d'auteur dans le 'Roman de la Rose'». In: W. Verbeke, G. Claassens (éds.). *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts.* Louvain: Universitaire Pers Leuven. 78-96. (Mediaevalia Lovaniensia I / XXXVI).

– D. Mª González Doreste. «*Infelix Dido.* Sur la fortune d'une infortune». In: M. Goyens (éd.). *Lors est ce jour grant joie nee. De Baudouin de Condé à Jean d'Antioche.* Louvain: Universitaire Pers Leuven (Mediaevalia Lovaniensia I / XXXVII).

– D. Mª González Doreste. «Del Jardín de Lorris a los jardines de Conty: la deconstrucción de un sueño» À paraître in: Pere Solè Solá (éd.). *Jardins secrets. El Somni eròtic.* Lleida. 2006.

«Genèse iconographique: Emprunts littéraires». In: Jean Wirth (éd.). *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350).* Genève: Droz.

Christian Berg – Herman Braet. «Robert Guiette». In: *Nouvelle Biographie Nationale.* T VIII. Bruxelles: Académie Royale de Belgique. Palais des Académies. 2005.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 1. Littérature médiévale

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Théâtre

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# INFORMATION ET AUTORITÉ

# LE DÉMARRAGE PANIQUÉ DU *JEU DE SAINT NICOLAS*

JEAN BATANY
Université de Caen

Rien de plus banal, sans doute, pour un public français du début du XIII^e siècle qu'une confrontation entre chrétiens et païens; nous connaissons malheureusement mal les présentations scéniques d'un tel tableau à l'époque, mais nous disposons de présentations vocales, surtout grâce aux chansons de geste.

Le transfert dans un univers exotique y suit une ligne prudente: le vers de la cantillation y a généralement le même rythme orchestral au cours du récit, et celui-ci n'aborde guère le monde étranger des Païens qu'après une étape initiale dans le monde plus familier d'une cour ou d'un château chrétien. Même si ce n'est pas une innovation de sa part (nous connaissons mal le théâtre antérieur), Jean Bodel adopte des partis pris un peu déconcertants dans son *Jeu de saint Nicolas* (Jean Bodel, 1981): les rythmes de la cantillation ou du chant se placent sur plusieurs registres; et le public est mis d'emblée en présence du monde exotique et moralement vicieux de la royauté païenne.

Suivons ici la distinction banale et élémentaire opposant la relation «externe» entre le jeu scénique et les spectateurs, et la relation 'interne' entre les personnages du jeu. Ajoutons, avec précaution (Batany, 1988), la distinction 'pragmatique' entre le sens 'locutionnaire' ou littéral du texte, les attitudes 'illocutionnaires' que représentent conventionnellement les paroles ou les jeux de scène, les processus 'perlocutionnaires' de l'effet affectif recherché ou produit consciemment par le texte (sur le plan interne ou sur le plan externe), et les forces 'translocutionnaires' qui font agir à travers le texte, sans que l'auteur, ses personnages et ses lecteurs en aient une pleine conscience, des facteurs de psychologie profonde ou d'idéologie sociale. De tels principes d'analyse peuvent s'appliquer aux pièces de théâtre avec souplesse, sans formulations scolaires ou mécaniques.

Le *Jeu de saint Nicolas* joue principalement sur trois registres acoustiques, dont, malheureusement, nous ne pouvons analyser que les rythmes et non les mélodies. On sait que la versification française tend alors à se

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

structurer sur trois niveaux (Batany, 1979), celui du 'petit vers' de 4 à 8 syllabes, celui du 'grand vers' de 10 à 16 syllabes, formé de deux petits vers (ou hémistiches), et celui de la 'strophe' qui groupe un nombre variable de petits vers (parfois de grands) selon un schéma de rythmes et de rimes répétable. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, quelques passages sont fortement orchestrés par l'emploi du quatrain d'alexandrins, c'est-à-dire d'un huitain d'hexasyllabes où la rime ne revient que dans un petit vers sur deux, mais se répète dans quatre grands vers successifs: l'effet d'amplification (par l'attente de la rime) et d'insistance par sa répétition est évident, mais cadré dans le groupe de quatre vers au lieu d'être prolongé sans limites précises comme dans la laisse. Ce procédé semble correspondre, dans notre pièce, à des moments où est mise en valeur une action ample et collective (nous dirions, en gros, 'épique'). Ailleurs, notre *Jeu* s'en tient au petit vers de huit syllabes, groupé en strophes avec alternance de rimes à trois temps (a a b c c b) dans des passages évoquant plutôt une action individuelle et limitée; ou simplement en unités de 16 syllabes formées de deux petits vers égaux rimant ensemble, ce qu'on appellera plus tard la 'taille doublette' et qui constitue au XIII^e siècle le rythme poétique banal, parfois vaguement senti comme un équivalent de l'hexamètre de la métrique classique; c'est le vers de la narration ou de la communication courante: information, dialogue non solennisé; il est 'ouvert sur une totalité imprécise' (Köhler, 1974: 291).

C'est lui qui occupe, dans le manuscrit de notre *Saint Nicolas*, les 56 premiers vers de la pièce proprement dite, soit les vv. 115-170 dans l'édition d'Albert Henry, qui compte les vers du prologue[1]. Le passage à la strophe, au cours de la prière du roi au dieu Tervagan, représentait probablement un changement de registre acoustique: on glissait d'une voix plus quotidienne, plus 'basse' à une voix plus rituelle et plus esthétisante; un type fermé sur l'investissement d'une attente se substituait au type ouvert. Ce nouveau rythme est maintenu jusqu'à l'arrivée du crieur Connart, qui revient à la 'taille doublette' (v. 224). Ce registre à demi rituel accentuait sans doute la distanciation entre le public et les acteurs, dont les relations internes, en même temps, changeaient d'atmosphère.

Une tentative a été faite pour rattacher les changements métriques à la mise en scène et aux mouvements des personnages (Marshall, 1964 et 1965), mais ces problèmes de mise en scène sont difficiles et discutés; ils sont à la base du livre d'Henri Rey-Flaud, qui traite aussi, intelligemment, du sens et de la structure de la pièce, et auquel je renvoie une fois pour toutes (Rey-Flaud,

[1] Cette édition regroupe en strophe les vv.165-170 en déplaçant un vers, mais ce passage est encore en couplets dans le manuscrit, dont je rétablis l'ordre ci-dessous.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1980). Mon analyse a ici une perspective très limitée, et, en particulier, se borne à la première partie de la scène initiale, jusqu'au changement de rythme.

Le premier à parler est Aubéron, personnage certainement issu d'une tradition orale diffuse où il pouvait avoir des rôles divers, tournant autour des domaines des services rendus, du jeu et de la magie (Adler, 1984, avec un point de vue un peu étroit).

C'est seulement à partir de *Huon de Bordeaux* qu'il apparaît nettement comme un personnage dont la stature minuscule coïncide avec des pouvoirs surnaturels bénéfiques ou maléfiques; mais son passage rapide dans la *Bataille Loquifer* en fait déjà un héros ambivalent; dans notre *Saint Nicolas*, on le verra passer par la taverne et y gagner au jeu (sans doute en trichant), dans une scène peu utile au progrès de la pièce. Son nom est l'aboutissement phonétique normal d'*Adalberonem*, on pourrait donc penser au rôle joué dans la tradition orale par Adalbéron, évêque de Laon de 977 à 1030, négociateur capital et frauduleux autour de l'avènement de Hugues Capet (Carozzi, 1976 et Carozzi, 1979), devenu le type du traître sous le nom d'Acelin dans la chanson de geste.

La tradition orale des XI^e^-XII^e^ siècles semble avoir fixé sur des noms de personnages historiques de l'an mil des types pervers ou ambigus: pensons à Galeran de Meulan, prototype du 'mari aux deux femmes', mais surtout à des 'décepteurs' (Aubéron en sera bien un) comme Fromont ou Renart de Sens (Batany, 1989: 73-107). Dans une tradition de ce type, même avec une propagation plus cléricale que populaire, on peut s'attendre à voir le nom d'un évêque transposé sur un simple messager (royal!). L'entrée en scène initiale d'Aubéron (inconnu aux versions antérieures) oriente peut-être la pièce vers une histoire de feintes renardiennes.

AUBERONS LI COURLIUS

Roys, chil Mahom qui te fist né
Saut et gart toi et ten barné 116
Et te doinst forche de resqueurre
De chiaus qui te sont courut seure
Et te terre escillent et proient
Et nos dieus n'onneurent ne proient 120
Ains sont crestïen de put lin!

LI ROIS AU SENESCAL

Ostés! pour mon dieu Apolin,
Sont dont crestïen en ma terre?
Ont il esmeüe la guerre? 124
Sont il si hardi ne si os?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUBERONS AU ROI

Rois, tés empires ne teuls os
Ne fu, puis que Noeus fist l'arche
Con est entree en ceste marche. 128
Par tout keurent ja li fourrier,
Putain et ribaut et houlier
Vont le païs ardant a pourre.
Roys, s'or ne penses de rescourre, 132
Mise est a perte et a lagan.

LI ROIS A TERVAGAN

A! fieus a putain, Tervagan,
Avés vous dont souffert tel œuvre?
Con je plaing l'or dont je vous cuevre 136
Che lait visage et che lait cors!
Certes, s'or ne m'aprent mes sors
Les crestïens tous a confondre,
Je vous ferai ardoir et fondre 140
Et departir entre me gent:
Car vous avés passé argent,
S'iestes du plus fin or d'Arrabe.

LI ROIS AU SENESCAL

Senescaus, a poi je n'esrabe, 144
Et muir de mautalent et d'ire.

LI SENESCAUS AU ROI

A! roys, nel deüssiés pas dire
Tel outrage ne tel desroi!
N'affiert a conte ni a roi 148
D'ensi ses dieus mesaesmer;
Vous en faites mout a blamer.
Mais puisque conseillier vous doi
Alons a Tervagan andoi 152
Prier qu'il ait pardon de nous,
A nus keutes, a nus genous,
Si que par sa sainte vertu
Soient crestïen abatu; 156
Et se l'onnour devons avoir
Que il nous en fache savoir
Tel vois et tel senefianche
Ou nous puissons avoir fianche. 160
En che conseil n'a point d'engan.
Et si prometés Tervagan
Dis mars d'or a croistre ses joes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LI ROIS AU SENESCAL

Alons i, puisque tu le loes. [69v°] 164

Tervagan, par melancolie
Vous ai hui dit mainte folie,
Mais g'iere plus ivre que soupe:
Merchi vous proi, s'en renç me coupe 168
A nus genous et a nus keutes,
Que mieus me venist avoir teutes!

La partie[2] se joue donc à trois personnages: l'informateur, le sujet central, le conseiller. Tous trois 'familiers' en tant que personnages traditionnels de la société où l'on est censé vivre. Sans doute, Arras a un statut communal, et la vie quotidienne y met les gens en rapport avec l'évêque, les prêtres, les échevins, les syndics de confrérie, etc., plutôt qu'avec le roi, le sénéchal ou le courrier du roi. Mais on sait qu'il s'agit d'un statut spécial, et que la société 'normale' a pour base le roi et son sénéchal (des formes littéraires répandues le confirment...). On peut s'étonner cependant du *courlieu*, courroie de transmission entre le roi et la population. Par exemple, rien ne lui ressemble dans le modèle politique tracé par le *Policraticus* de Jean de Salisbury, où les éléments intermédiaires entre le haut et le bas de la société sont des fonctionnaires, dotés de vieux noms romains, mais où l'on peut reconnaître les prévôts, les comtes, etc. Ici, la relation verticale ne semble pas se faire par une hiérarchie administrative transmettant les revendications dans un sens et les ordres dans l'autre par l'intermédiaire de gens responsables et représentatifs; il semble qu'on ait affaire seulement à une relation informative, dans les deux sens: plus loin, quand Connart et Aubéron informeront le peuple des ordres du roi, ils le feront sans avoir eux-mêmes une parcelle d'autorité. Voilà donc un système politico-social déconnecté, comparable peut-être à celui de certains Etats modernes où la transmission verticale entre chefs et gouvernés se fait un peu trop par voie 'médiatique' et non par les intermédiaires normaux d'un système hiérarchique. On peut se demander si cette déconnexion n'a pas ici un rôle dans la panique.

L'interpellation initiale le montre assez. L'informateur, Aubéron, faute de l'autorité sociale lui permettant de renseigner directement le roi dans une échelle hiérarchique, est obligé, depuis sa position trop basse, de déguiser son information en présupposé d'une salutation, seul acte qu'il

[2] Notes sur quelques mots: *escillent et proient* 119 = 'dévastent'; *lin* 121 = 'race'; *os* 126 = 'armée'; *a pourre* 131 = 'en cendre'; *lagan* 133 = 'dévastation'; *esrabe* 144 = 'enrage'; *keutes* 154 = 'coudes'; *engan* 161 = 'tromperie'; *renç me coupe* 168 = 'bats ma coulpe'; *teutes* 170 = 'tues'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ait le droit de faire, faute d'un système de transmission par degrés d'autorité représentant des catégories fonctionnelles, comme on le rêve alors à partir des idées du pseudo-Denys. A défaut de la médiation par la hiérarchie, la médiation se fait ici par des procédés rhétoriques, comme cette réduction formelle de l'information au niveau des présupposés.

Reprenons les vers 115-121 à différents niveaux. Au niveau littéral ('locutionnaire' si l'on veut), nous avons ici un acte 'comportatif' (Austin) ou 'expressif' (Searle) de souhait; ce niveau n'est pas complètement annulé par la réception du message aux autres niveaux: le 'souhait' de formulation religieuse est un 'appel au secours' au domaine du divin, appel qui sera repris plus loin (invocations à Tervagan) sous forme de prières précises, mais qui, n'aboutissant pas, sera reçu en relais par un autre auditeur surnaturel, 'plus réel', qui *sauvera* et *gardera le roi et son barné* à la fin de la pièce. Celle-ci est donc entièrement en germe dans cet appel au surnaturel.

Au niveau 'illocutionnaire' purement conventionnel, on a une formule de salutation, marquant la relation convenue entre les deux personnages et introduisant leur contact. Cette formule met le roi dans une position de responsabilité vis-à-vis de celui qui le salue (et de ceux au nom de qui il le salue: tout son peuple). Le roi est posé ainsi comme l'initiateur fondamental des actes qui vont modifier l'intrigue et qui seront déterminants pour tous les autres personnages.

Mais à cette convention superficielle est lié un acte illocutionnaire d'information. Le niveau littéral nous mettait en contact avec un monde 'absent de la scène par nature', celui du divin. Le niveau conventionnel nous situait uniquement dans les rapports des gens présents. Le niveau de l'information nous met en contact avec un monde d'actants 'provisoirement absents'; c'est un rôle important de la présupposition dans le discours[3]. Le locuteur est censé en rapports, directs ou indirects, avec ces actants absents. La relative présupposante permet ici, à la fois, une description de la position dramatique de ces absents au moment initial. (*qui te sont courut seure*, valeur de 'présent par accompli' du passé composé) et une définition négative de leur rôle dramatique par rapport aux actants présents (*et nos dieus...*). La scène est ainsi envahie par une présence virtuelle hostile.

Au niveau 'perlocutionnaire', on fera intervenir ici les notions de 'position haute' et 'basse' opposant les locuteurs. Le premier, Aubéron, prend ici la position haute grâce à deux positions basses, analysées

[3] Cf. 'Est-ce que tu viendras avec Jacques demain? – Parce que Jacques va venir?'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ci-dessus: la 'politesse' du souhait de bienvenue, et la 'non-information' affectant de croire le fait connu de l'auditeur (présupposition). Ainsi, derrière la comédie des positions basses, on a une mise en place plus efficace de la position haute de 'celui qui sait', situation courante dans le dialogue. Quant à l'auditeur, le roi, sa réception du message, avant d'être traduite dans sa réponse, est perceptible pour le public, au théâtre, par 'la tête qu'il fait' en écoutant Aubéron: il est évidemment déstabilisé. Le personnage qui occupe le centre de la scène, avec le costume et l'attitude de l'autorité maximale, se trouve ébranlé dès l'ouverture du dialogue. Il est doublement en position basse, comme ignorant de l'information apportée et comme victime de l'agression qu'elle annonce, et même triplement dans l'interprétation du public qui doit penser qu'il sent confusément l'insuffisance de son idéologie. L'ensemble de la pièce constituera l'action du roi pour se relever successivement de ces trois infériorités: d'abord, très vite, de son ignorance des faits; ensuite, assez rapidement, de son infériorité militaire; enfin, beaucoup plus lentement, de son infériorité idéologique. Toute la pièce est virtuellement annoncée dans les sept premiers vers.

A un niveau 'translocutionnaire', on a deux 'pensées de derrière la tête' (comme dira Pascal) à prêter au locuteur ou à l'auteur, sans oublier qu'il s'agit de notre vision 'moderne', peut-être naïve, du 'fond des choses'. Sur le plan psychologique, l'attitude d'Aubéron pourrait représenter la panique infantile devant une agression extérieure entraînant le recours au Père: ce serait important pour l'analyse dramatique de la pièce, car ce rôle de Père est évidemment dans la suite celui du roi[4], un Père qui saura ne pas se poser simplement en protecteur, mais, ce qui est essentiel dans le rôle paternel, en modèle d'une façon d'agir. Sur le plan social, nous ne sommes pas tellement loin de l'analyse psychologique: la position d'Aubéron représente un type d'indépendance simple où le peuple est en face d'un puissant qui tend à se confondre avec un 'sujet central métaphysique' d'ordre surnaturel, au lieu d'avoir l'impression d'une autonomie; la pièce tendrait donc à opposer à ce modèle le modèle d' 'économie de marché', où l'activité de chacun est présentée comme une valeur autonome grâce à son rôle virtuel d'objet d'échange et de réserve éventuelle. Mais ceci serait à revoir pour la suite de la pièce, et à préciser.

Les vers 122-143 marquent un mouvement de rage, passant, sur le plan littéral, de l'interrogation à l'assertion. Le roi n'interroge pas Aubéron, comme le veulent les éditeurs modernes, mais le sénéchal[5]: il a une sorte

[4] Malgré la concurrence du *preudom*.
[5] Texte du manuscrit.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de rénitence devant l'information donnée par un simple *courlius*, il lui tourne le dos et cherche une garantie au niveau d'un conseiller doué d'une *auctoritas* supérieure, liée à la garantie des droits dont le roi affirme sa possession (*mon, ma*). Les temps sont concentrés vers le présent, par rapport auquel est posé le passé composé du v.124, et Aubéron va prolonger cette vision d'une situation contemporaine de l'énonciation, au v.133, le passé y étant nié comme référence comparative, et l'avenir déguisé en norme (v.133) par l'informateur pour mieux paraître inéluctable, selon un procédé fréquent chez Villehardouin pour annoncer la certitude d'un échec (Batany, 1992: 176-177): la présence du temps 'pour toutes saisons' semble couronner une annulation imaginaire de la temporalité, qui écrase les possibilités de retournement de la situation. Sur le plan illocutionnaire, l'attitude interrogative renforce la position haute du roi en contestant son débordement par la position basse du *courlius*, qui tombe ainsi dans la situation toujours suspecte du 'messager de malheur'. Elle traduit indirectement une attitude de méfiance proche du désarroi, qui risque de déstabiliser l'entourage du roi, mais qui peut aussi le responsabiliser en situant avec une précision topographique le problème au niveau de la *marche* (v.128), un de ces glacis où prend un sens l'opposition de deux forces nationales[6].

La relation externe semble mieux établie: la collectivité chrétienne, deux fois nommée (v.121 et 123), envahit le texte, et doit sécuriser le spectateur, que le présent met en face d'une sorte de plan fixe affirmant le triomphe (au moins provisoire) des Bons contre les Méchants; mais, bien entendu, le principe dramatique subordonne ce triomphe au 'suspense' d'une situation qui peut évoluer. Aubéron, messager du Destin (donc de Dieu) semble prophétiser au roi son échec idéologique, qui ne sera que temporairement démenti par la suite.

Mais derrière cette fiction exotique rassurante, il y a peut-être, si nous risquons une recherche 'translocutionnaire', des perspectives profondes et moins évidentes. La présence physique d'un roi sur la scène, fût-ce un roi 'païen', fait de lui l'image du Père, et le tableau statique de l'agression qu'il subit le présente comme le Père en danger. C'est, en somme, ce que présentera Joinville un siècle plus tard avec l'image de saint Louis, mais ici il s'agit d'un anti-modèle idéologique... On attendrait en face de lui un vrai Père, un vrai roi chrétien menant la Croisade, qui ravalerait le roi païen au rang du faux... Mais non: Philippe-Auguste est revenu d'Orient, et Henri de Champagne n'a pas son image ici... En face du modèle

[6] Cf. Roland, 'comte de la marche...' et 'Guillaume li marchis'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

personnel de l'autorité païenne, il n'y a que le déferlement d'une masse purement idéologique, *Crestïen*, qui ne se décompose pas en catégories de nobles guerriers, mais en *putain et ribaut et houlier*. Ce tableau n'est pas absurde (même en ne faisant pas de *putain* un masculin, comme les éditeurs bien-pensants...). Le public sait très bien que ces gens-là ont une place capitale dans l'armée des Croisés. Le public d'Arras approuvait en gros les Croisades, mais il venait sans doute d'accueillir les Croisés piteusement de retour en 1191 avec Philippe-Auguste, imbibés d'un demi-échec lié au faible retentissement de la présence du roi de France, et à l'état d'esprit des Musulmans vis-à-vis des potentats francs de l' 'Outre-mer' (Maalouf, 1983).

En 1200 (date supposée de notre *Jeu*), la résonance idéologique pouvait donc jouer à la fois sur deux plans, celui du rêve d'un retour à la Croisade – qui sera vouée plus tard à un effarant détournement[7] – et celui d'une transposition élémentaire des problèmes de la royauté, le roi *d'Aïr, Tranle et Arabe* étant une image trop facilement caricaturale de celui de France et de celui d'Angleterre[8].

Aux vers 134-143, les formes littérales interrogatives et hypothétiques traduisent évidemment une attitude illocutionnaire de rage, la rage financièrement motivée du client d'une assurance qui a confondu assurance et garantie et qui réclame une indemnité correspondant aux primes qu'il a payées; le futur, posé, cette fois, dans l'apodose, constituant une acte de menace, calculé, au niveau illocutionnaire, pour rendre l'idole ridicule, si bien que le roi tente d'échapper lui-même au ridicule, transposé sur un niveau d'autorité supérieur: le personnage surnaturel, garant de l'avenir, est engagé dans le programme temporel. Le procédé d'interpellation d'une puissance surnaturelle invisible nous paraît très artificiel, mais il est usuel dans le théâtre religieux, par exemple dans le *Miracle de Théophile* (Rutebeuf, 1969), et il n'y a pas opposition radicale entre les cas où il s'agit d'une puissance 'mauvaise' (ici Tervagan; dans *Théophile*, le diable conjuré par Salatin) et d'une puissance 'bonne' (ici, saint Nicolas; dans *Théophile*, la Vierge). Dans de tels cas, on a une sorte de long monologue du personnage humain qui n'obtient pas de réponse, bien que le personnage surnaturel puisse répondre en langage humain (Tervagan, vv. 1512-1515, le diable, saint Nicolas, la Vierge finissent par parler). Il y a donc un 'silence de l'Au-delà' qui se traduit par la nécessité pour l'être

[7] Les marchands d'Arras, assez liés aux Italiens, ne soupçonnaient-ils pas la collusion traîtresse de Venise avec l'Egypte pour préserver celle-ci?

[8] A revoir à partir des débats pointés par Hunt, 1976.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

humain qui appelle cet Au-delà d'organiser lui-même la communication avec un locuteur qui en reste absent.

Mais la technique de cette organisation est différente selon qu'il s'agit de l'Au-delà démoniaque ou de l'Au-delà divin. En face de Tervagan, comme Salatin en face du diable dans *Théophile*, le roi sarrasin prend une attitude de magistère et fait la leçon à son démon en le menaçant. Du simple point de vue stylistique, la tirade est orientée de façon égocentrique: par la question rhétorique d'abord, puis l'exclamation tournée vers le sentiment personnel en rejetant le reproche (laideur) en présupposé (avec reprise de l'adjectif de jugement), puis par le système hypothétique centré sur la première personne et rappelant l'autorité royale d'un personnage qui ne traite pas avec un supérieur, mais avec un auxiliaire vis-à-vis de qui il peut remplacer la *merci* par le *dongier*.

Cependant, la situation théâtrale peut donner l'impression que l'attitude du roi s'adresse indirectement à d'autres destinataires (le sénéchal et Aubéron) que l'énonciataire théorique (Tervagan), le but étant évidemment une justification du roi renvoyant la responsabilité sur les puissances surnaturelles. Mais cette justification est artificielle et révèle donc une position bloquée chez le locuteur. Le jugement porté au v.137 sur Tervagan, avec son redoublement d'expression, rend évidemment absurde le respect du roi pour son idole. L'attitude du roi peut être interprétée par le public comme l'amorce d'un repentir, une prise de conscience de l'absurdité du paganisme, ce qui, sur le plan de la relation externe, fait glisser le personnage du ridicule vers la sympathie.

Si l'on pousse vers un arrière-plan translocutionnaire, on pourrait penser que l'auteur présenterait ici une forme trop sommaire de l'idéologie monétaire: le roi gaspille ses richesses, d'abord en les plaçant dans un cadre improductif, mais aussi en choisissant le métal le plus précieux. L'idole a *passé argent*, comme le Trésor a *passé l'Octovien*, (1398) mais ce trésor ne sera peut-être pas 'monométalliste'... Le *plus fin or d'Arabe* qui termine la tirade s'avère la base d'une telle désillusion que la scène va devoir tourner et redémarrer autrement.

L'aveu de panique des vv.144-145 ramène donc le roi au niveau élémentaire et nécessaire du 'conseil', d'abord négatif (acte de critique, vv.146-150), puis positif, avec un programme de 'repentir'. L'attitude peut s'analyser comme crainte de s'aliéner les puissances supérieures et comme effort pour calmer le roi. La convention mise en scène aux yeux du public est celle du 'conseiller plus raisonnable ou moins impulsif que son seigneur', modèle assez classique dans la chanson de geste. Le rôle dramatique de l'intervention du sénéchal est de créer une attente, mais

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aussi de remettre les choses au point après la tirade précédente: le roi, qui vient de se poser en position haute de magistère vis-à-vis du dieu, est remis en position d'élève, situation de 'monde renversé provisoire' familière dans les traités de la royauté en forme de dialogue.

Sur le plan littéral, le reproche prend la forme d'une exclamation employant le verbe *devoir* à l'irréel, suivant un illogisme grammatical peu pratiqué en latin classique (la négation du 'devoir' et l'irréel devraient s'annuler, ils se renforcent). Les mots *outrage* et *desroi* poussent loin le jugement défavorable (mais vis-à-vis de qui, sur le plan translocutionnaire?). Ensuite vient un épiphonème, critiquant à partir d'un précepte général, et encadrant entre ses formes verbales (*affiert, mesaesmer*) les éléments nominaux désignant les partenaires inséparables du contrat entre les hommes responsables (*conte, roi*) et les dieux (on croit déjà entendre l'ange...). Le jugement défavorable est repris lourdement au v. 150 comme un élément à prendre en compte dans le programme pénitentiel, exprimé dans une période longue, en une première phrase faite de formules religieuses dont la transposition païenne est alors considérée comme naturelle, mais qui implique en arrière-plan une prise de rôle de prédicateur chrétien; et une seconde phrase fondée sur le vocabulaire de la connaissance. Des vers à itération synonymique scandent la tirade et renforcent sa valeur sécurisante ambiguë. Un autojugement sur cette double phrase s'insère avant un conseil complémentaire qui permet de finir sur une rassurante matérialité et sur la valeur royale de l'or.

Au plan externe, on peut penser que le public voyait dans la position du sénéchal une sorte d'attitude préchrétienne, fondée sur d'excellents principes et demandant seulement à changer d'objet. Mais peut-être, dans un point de vue translocutionnaire, pourrions-nous voir derrière ce discours la manifestation voilée d'une idéologie de l'autorité, les vers 148-149 pouvant se transposer sur un plan purement humain en: 'n'afiert a conte n'a seignour / d'ainsi son roi mesaesmer'; on serait assez près de la position monarchiste qui paraît se dégager profondément du *Miracle de Théophile*. Sous réserve, bien sûr, de prendre en compte la suite de la pièce.

Il est souvent plus important, pour chercher les significations d'une pièce, de s'attacher à la situation initiale plutôt qu'à la situation finale, mise en œuvre souvent artificielle d'une solution sécurisante et plus ou moins simpliste. Mais il faut être prudent pour rattacher cette situation initiale à telle ou telle 'crise' du milieu où est née la pièce. L'ouvrage d'Henri Rey-Flaud a cette prudence, pour mettre en rapports notre *Jeu*, la vie politique d'Arras à l'époque, et la crise des Croisades; il force

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

peut-être un peu le prétendu 'idéal de chevalerie' qui aurait régné au XII^e siècle[9]; en outre, il y aurait sans doute à préciser certains points d'histoire économique. Sans rouvrir le vieux débat sur la 'littérature bourgeoise d'Arras', auquel Jean-Charles Payen avait apporté des contributions intéressantes, on peut suggérer de relire certaines mises au point (Roussel, 1957; Duby, 1973; Brusegan, 2001), qui pourraient aider à une réflexion que notre analyse de la scène initiale inviterait, sans qu'il y paraisse, à orienter du côté de la crise de la royauté, voire des relations entre la France et l'Angleterre...

Sans doute, la notion de 'panique' est un thème de tous les temps. Mais Michel-Marie Du Feil aimait à dire que la seule vraie coupure de l'histoire de l'Europe se situait vers 1200, avec le passage de la mentalité néolithique à la mentalité moderne. Une des voies par lesquelles a pu s'opérer ce changement profond est peut-être l'invasion des structures d'autorité par les structures d'information, qui tendent à donner un contenu discursif aux relations réciproques entre les détenteurs de la puissance et la masse des subordonnés. On me pardonnera peut-être de finir sur une ouverture aussi vague, même si on excuse moins facilement la liste de références ci-dessous, que j'aurais pu décupler, et qui s'avoue abusivement réduite, arbitraire et dépassée.

## RÉFÉRENCES

ADLER, Alfred. 1984. «Auberon und Konsorten: Funktion und Vermittlung». In: *Mittelalterliche Studien, Festschrift Erich Köhler*. 14-20.

BATANY, Jean. 1979. «Hexamètre épique et couplet d'octosyllabes: du calque à la parodie». In: CHEVALLIER, Raymond (éd.) 1979. *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*. 129-138. Paris: Belles-Lettres.

–. 1988. «Pour une approche 'pragmatique' des Moralités». In: DUBRUCK, Edelgard E. – AUBAILLY Jean-Claude (éds.) 1988. *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*. 163-175. Stuttgart: Heinz. Fifteenth Century Studies.

–. 1989. *Scène et coulisses du* Roman de Renart. Paris: Sedes.

–. 1992. «Pour une linguistique de l'historiographie: les systèmes hypothétiques chez Villehardouin». In: DE LA RONCIERE Charles e.a. 1992. *Histoire et Société, Mélanges offerts à Georges Duby*. 173-188 (t. 4). Aix-en-Provence: Université de Provence.

BRUSEGAN, Rosanna. 2001. «Arras e il mondo cittadino». In: *Lo spazio Letterario del Medioevo. (t. 2: Il medioevo volgare)*. 497-543. Roma: Salerno.

[9] Cet idéal, sur lequel la littérature 'courtoise' obnubile la critique moderne, était assez éloigné de la vie sociale réelle; et c'est surtout du XIII^e au XVI^e siècle qu'il a excité la noblesse.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CAROZZI, Claude. 1976. «Le dernier des Carolingiens, de l'histoire au mythe». *Le Moyen Age* 3-4. 453-476.

*CAROZZI, 1979 = ADALBÉRON DE LAON. Poème au roi Robert.* 1979. Intr., éd. et trad. par CAROZZI, Claude. Paris: Belles-Lettres.

DUBY, Georges. 1973. *Le dimanche de Bouvines*. Paris: NRF.

HUNT, Tony. 1976. «A note on the ideology of Bodel's *Jeu de saint Nicolas*». *Studi Francesi* 20. 67-72.

JEAN BODEL. 1981. *Le* Jeu de saint Nicolas *de Jean Bodel*. intr., éd., trad. et notes par HENRY, Albert. – (3e éd. revue) – Bruxelles: Palais des Académies.

KÖHLER, Erich. 1974. *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris: NRF.

MAALOUF, Amin. 1983. Les Croisades vues par les Arabes. Paris: Lattès.

MARSHALL, Fred Woodward. 1964. «The rhyme-schemes of the *Jeu de saint Nicolas: an indication of staging*». *Australian Journal of French Studies* 1. 225-256

–. 1965. «The staging of the *Jeu de saint Nicolas: an analysis of movement*». *Australian Journal of French Studies* 2. 9-38.

REY-FLAUD, Henri. 1980. *Pour une dramaturgie du Moyen Age*. Paris: PUF.

ROUSSEL, Henri. 1957. «Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle». *Revue des Sciences humaines*. Lille. 249-286.

RUTEBEUF, 1969. «*Le Miracle de Théophile*». In: *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. par FARAL, Edmond – BASTIN, Julia. 67-204 (t. 2). Paris: Picard.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# PROVERBIAL FARCE AND FARCICAL PROVERBS

# FRANS HOGENBERG'S *BLUE CLOAK* AS ICON FOR THE UPSIDE-DOWN WORLD OF FARCE

THIERRY BOUCQUEY
Scripps College, Claremont University Consortium

Frans Hogenberg's artistic career in Renaissance Antwerp and Cologne coincides with the heyday of the dramatic genre of farce. In light of the extreme popularity of this theatrical form, we will examine Hogenberg's *Blue Cloak* engraving (**Figure 1**), and our interart inquiry will reveal a similar *modus operandi* of picture and play. As such, the *Blue Cloak* will emerge as an exemplary intertext of farce.

The study of Hogenberg's œuvre alongside the farce genre, I believe, sheds light on both art forms. The idea of relating the artistic production of Flanders' farce playwrights to that of contemporary artists is not new. Ever since Louis Maeterlinck and Leo Van Puyvelde first discussed this connection, a number of scholars – Walter Gibson, Roger Marijnissen and Domien Roggen, among others – have compared literary to pictorial artists of the period, mostly pointing out specific thematic similarities between their works. However, to our knowledge, Frans Hogenberg has not hitherto been linked to the farce production of his time.

I shall begin with a brief background to the farce form and to the artist. The comedies we commonly call 'old farce' were by and large written and first staged in roughly a one-hundred-year period between 1450 and 1560. Numerous adaptations, imitations and revampings continued well into the seventeenth century. Farce flourished especially in Northern France and in the Low Countries where it was called *klucht* (Knuvelder, 1970: 512-14; Kalff, 1907: 359); several plays found in both linguistic areas are virtually identical, and critics still disagree on whether the French or the Flemish ones appeared first. Other plays present so many analogies that they are believed to have common archetypes: for example, *Nu Noch* and *Pathelin*, *Haquino* and *Le Cuvier*, or *Playerwater* and *Le Pâté*.

In Flanders, many of these little comedies were written and performed by *Rederijkers*, members of cultural clubs called *Kamers* which flourished in the XVth and XVIth centuries, bringing together poets, painters, sculptors

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Figure 1:** Frans Hogenberg, 'Die Blau Huicke' (The Blue Cloak), circa 1558. Courtesy of Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Brussels.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

and other artists. The *Rederijkers* dominated cultural and festive life in the Low Countries. Often they painted stages and scenery for feasts, built allegorical procession floats, organized the entries of dignitaries into their cities, participated in Shrovetide follies and staged plays on religious holidays or at *Landjuwelen* (literary competitions). These plays consisted mainly of farces, satirical dramas or *facties*, and more serious, allegorical morality plays called *sinnekens* (De Groote, 1969: 24-29; Gibson, 1981: 426-46; Mak, 1944: passim). Although no direct biographical evidence links Frans Hogenberg to *Rederijker* literary clubs, his upbringing in a renowned family of artists and his residency in Antwerp before being exiled in 1568 suggest that, if he did not *de facto* belong to a Kamer, he surely must have frequented many of its members and been quite familiar with their activities. Hogenberg's name is mentioned in the famous geographer and cartographer Abraham Ortelius' *Album Amicorum* along with that of Pieter Bruegel who was closely connected to the *Rederijkers*. There is also evidence that Hogenberg worked for Bruegel's publisher, Hieronymus Cock, who was a member of the *Violieren*, a well-known *Rederijker Kamer* in Antwerp. Furthermore, in 1563, five years after Hogenberg's engraving, the proverb of the blue cloak was acted out in an *Ommeganck* procession in Antwerp entitled "Human Folly and Self-Knowledge" in which '"Private Gain" and her servant "False Practice" cover a dissolute man with a blue cloak. Even the horses pulling the pageant wagon wear blue capes' (Sullivan, 1991: 295).

Born into a family of engravers at Malines (today's city of Mechelen, halfway between Antwerp and Brussels) prior to 1540, Frans Hogenberg worked in Antwerp before he was exiled for his Protestant beliefs by Duke Alva's reign of terror in 1568. He first went to England, but two years later he sought admission to Cologne. Even there he vexed the authorities because of his participation in secret religious practices. He was found to have married Agnes Lomar in a clandestine, non-church wedding, and to have baptized children and administered sacraments; for this he was arrested and heavily fined, and he narrowly escaped incarceration.

Hogenberg was a prolific artist, producing mainly etchings and engravings. The best-known works from his Antwerp period include *The Fight between Carnival and Lent* (1558), *The Blue Cloak* (1559), *All is Hay* (1559), *The Kermis at Hoboken* (c. 1559), *The Struggle for the Trousers* (before 1568), *The Dance of the Fools* (before 1568), and *The Drunken Couple* (before 1568) (Hollstein, 1949: 50-55; Veldman, 1993: 44). All are exquisite engravings that evoke farcical culture.

Hogenberg's expertise in drawing cityscapes and maps led to his cooperation with Abraham Ortelius for whom he illustrated the

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

renowned *Theatrum Orbis Terrarum* atlas. His fame spread with the creation of prints depicting important historical events in preparation for which he traveled widely. He marketed the prints himself with captions in several languages. Hogenberg died in 1590 and was buried in Cologne's Protestant cemetery. His wife and son continued the publication of his prints after his death.

While Hogenberg was active in Antwerp, his city developed, with Paris and Lyon, into one of the main printing centers in the world. Etchings, woodcuts and books appeared in quantity, including numerous farce scripts related to published prints. Late medieval and Renaissance 'intertexts' readily spread across disciplinary borders to become true 'intercompositions', revealing the closeness between literary and visual artists who often shed light on one another's work. Before looking in detail at the *Blue Cloak* through the prism of farce, we will briefly sketch the latter's heritage.

Literary critics have long eschewed farce as a genre too ribald for literary consumption, or as merely 'comic stories about human frailty... an expression of the colorful everyday life and language of their time' (Frank, 1954: 246). This type of drama, strongly discredited by the humanist *Pléiade* poets, would nonetheless remain, for a good three hundred years, a staple of popular entertainment, until Molière took up its raw material and raised it to a higher artistic level in his classical comedies.

The traditional portrait painted by literary critics is well-known: peasants, *bourgeois*, merchants, and artisans quarrel, tend to domestic chores, exhibit their foolishness, eat, drink, make love, satisfy their natural needs or ply their trade on stage. Their goals are mainly centered on three leitmotifs: the question of authority, the conquest of married women, and the duping of the duper. In order to reach their goal, the farce characters are Machiavellian in their recourse to blows and deception in all of its forms: hiding, disguise, jargon, literalization of proverbs or idiomatic expressions, asides, obstinacy, and make-believe.

My own view, as set forth in *Mirages de la farce*, proposes that farce, like the medieval Feast of Fools as well as Pieter Bruegel's contemporary paintings, is predicated on the principle of 'the world upside down', of reasonable folly and foolish reason. The foolish discourse it engenders fuels the performance, generates its theatricality and determines the performative career of its characters: the more the latter obey the rules of folly, the more they dominate the scene at the others' expense. Farce's primary characteristic, its fundamental code, indeed its very 'institution', is folly.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

One needs to descend into the particular universe of farce, that is, into the world made up of all lines uttered on the first level of theatrical discourse – character to character rather than characters to audience – to discover how the mechanics of the farce-world revolve around this one great principle of inversion. As defined by Michel Foucault in *L'Ordre du discours*, inversion is presented as one of the 'principles of exclusion' enabling the tenants of power to accrue and retain their dominance of others by controlling speech in society: 'I am supposing that in every society the production of discourse is at once controlled, selected, organized and redistributed according to a certain number of procedures whose role is to avert its powers and its dangers, to cope with chance events, to evade its ponderous, awesome materiality' (Foucault,1972: 216). Farce represents the reverse of the real world, inverting the authority of reason and installing the order of folly, which, in the little societies of the plays, controls, selects, conjures and distributes discourse, thus maintaining power. Foucault's third principle of exclusion, namely the opposition between reason and folly, seems crucial in these plays: 'from the depths of Middle Ages, a man was mad if his speech could not be said to form part of the common discourse of men... It was through his words that one recognized the madness of the madman fool; they were very certainly the medium within which the division became active; they were neither heard nor remembered' (Foucault,1972: 217). In the world of farce, the fools' discourse, excluded from linguistic commerce in the real world by the authority of reason, is recuperated, beatified, institutionalized. Farce's inverted values create a time/space frame in which what has now become reasonable folly in turn excludes foolish reason. Characters in search of executive (i.e. staging) power attempt to seize it at all times through an understanding of and obedience to the rules of folly that permeate the performed text. In the anonymous *Pathelin*, by far the most popular farce of the time, lawyer Maître Pathelin dupes his reasonable co-characters by manipulating foolish discourse. But at the very moment he utters his first 'reasonable' statement he is upstaged by the simpleton shepherd Agnelet who, appropriating the foolish grammar of the play, refuses to answer anything but an irrational *bââ* to Pathelin's every question. In other plays, the senseless code may find its expression in such stratagems as endless repetition, macaronic speech, song, or transvestism.

In farce's heyday, the particular framework surrounding reveling on holidays, especially before Lent, echoes the 'institution' of farce. Natalie Davis defines the relationship between real life and Shrovetide games, such as women ruling and beating their husbands (at Nürnberg), as 'an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

outlet for conflicts about authority within the system and occasions by which the authoritarian current in family, workshop and political life could be moderated by the laughter of disorder and paradoxical play' (Davis, 1978: 171). New rules and hierarchies such as these reflect the antithetical universe of farce.

*The Blue Cloak*, engraved by Hogenberg no later than 1558, and which served as prototype for Pieter Bruegel The Elder's *Flemish Proverbs*, constitutes a superb illustration of this antithetical essence of farcical theater. The print bears an inscription at the top: "This is usually called the Blue Cloak [a proverbial title in keeping with tradition], but The World's Follies would be a better name". Sometimes the etching is also referred to as "Allegorical Scene with Flemish Proverbs". It depicts forty-three Flemish proverbs illustrated by a multitude of busy figures gathered on a hilly landscape. The blue color of the cloak, featured prominently in Bruegel's painting by the same name, traditionally was a symbol of deceit and foolishness. It also appears in the Flemish farce *Sotslach* (The Fool's Laugh) in which a henpecked husband, in order to avoid both wife and work, has himself declared a fool and enters the Blue Barge to go to the Land of Hunger (Knuvelder, 1970: 401-2).

For analytical purposes I have numbered the scenes (see **Figure 2**) and translated the accompanying proverbial captions from the original Flemish, starting from the upper left and going horizontally to the right. The meaning of each proverb is given in parentheses:

1. The husband stays home after the wife has run away. (To do too little too late.)
2. This one carries fire in one hand and water in the other. (Someone who is two-faced.)
3. Here the dog is in the pot. [To come home and not find any food (while the dog is having the last of it); also, to be disappointed.]
4. This one seeks counsel from the devil. (To put one's trust in an enemy or perfidious individual.)
5. This one pisses at the moon. (It's labor lost; also, to engage in improper or foolish behavior.)
6. This one hangs his cloak to the wind. (To change allegiance according to the situation; also, to bide one's time.)
7. This one is an ear blower. (A backbiter or scandal-monger.)
8. This one shits on the gallows. (To defy society; to scorn the law.)
9. This one gapes at the oven. (To engage in a useless act.)
10. The one shears sheep, the other pigs. (Life is not fair: some are fortunate, others not.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Figure 2:** Frans Hogenberg, 'Die Blau Huicke' (The Blue Cloak), circa 1558.
Courtesy of Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Brussels.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

11. This one cannot stand to see the sun shining in the water. (To be envious of someone else's good fortune.)
12. This one wants to fly before he has wings. (Attempting something without proper preparation.)
13. This one runs head first into the wall. (To make futile attempts at something; also, running into major difficulties.)
14. This one cannot get from one loaf of bread to the next. (He cannot manage financially.)
15. This one pours feathers into the wind. (Doing useless work.)
16. Two fools in one cap. (Two fools together are doubly mad; also, to be the best of friends.)
17. This one wipes his arse on the gate. (To show utter disregard for something.)
18. This one stares at his own egg, and the golden egg escapes him. (To be so preoccupied with one's own small gain that one misses good opportunities for something bigger and better.)
19. This one makes the world twirl on his thumb. (To control events according to one's wishes.)
20. This one looks through his fingers. (To be very tolerant, often with the implication 'while one's wife entertains her lover'.)
21. This one is a pillar biter. (To be a religious hypocrite.)
22. Whoever's house is burning, one can warm oneself by the coals. (To exhibit unreasonable selfishness.)
23. This one grills herring for ray fish. (To deceive someone.)
24. The one provides distaff for what the other spins. (Collusion based on malicious gossip, and leading to some misdeed [Dundes, 1981: 55].)
25. This one has pierced the oven. (To spoil one's own opportunities.) An obscure proverb. I assume that, since the oven appears damaged and crumbling at the back side where the baker's wife is holding a loaf of bread, the baker has poked a hole in his own oven, rendering it inoperable. See also Dundes, 59.
26. This one carries out the day by the basketful. (To carry out a useless act.)
27. This one casts roses before swine. (It's labor lost)
28. This one looks through seven loopholes. (To not have a good understanding of things; to be ignorant.)
29. Two dogs for one bone. (There is rivalry, as in a 'bone of contention'.)
30. This one catches the eel by the tail. (To take on an impossible task, having to do with untrustworthy men, or having possessions of a fleeting kind which one cannot retain for long.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

31. These two both shit through one hole. (They are inseparable friends, particularly when it comes to evildoing.)
32. This one fills the well after the calf has drowned. (Doing something to no avail.)
33. This one blows with all winds. (To always side with the prevailing powers.)
34. This one is a feather brusher. (He is a toady.)
35. This one cannot make it in the world. (One must be able to compromise; a variant of 'one must bend if one wants to get through the world'.)
36. Here the sow pulls out the tap. (Things are not taken care of properly here. There is greed and mismanagement.)
37. This one sits between two chairs in the ashes. (Counting on too much and winding up with nothing; also, to be unable to choose between two alternatives.)
38. This one dresses her husband in a blue cloak. (She dupes her husband.)
39. This one fishes behind the net. (To perform a senseless task.)
40. This one jumps from the ox to the ass. (To go from one subject to the next without transition; also, to go from bad to worse.)
41. This one ties a bell to the cat. (To do someone else's dangerous work.)
42. This one shits on the world. (To treat everything with contempt.)
43. This one lights a candle for the devil. (Acting with reverence toward an enemy or hated individual.)

A stagecraft feature corroborating the print's affinity with farce is the location of the devil's throne on the lower right in the composition as is consistent with contemporary theatrical convention. In the *Jeux de Mystère*, as well as in the famous *Farce of the Miller Whose Soul the Devil carries to Hell*, for example, the hellmouth is always situated at lower stage right on the simultaneous set, at the end of the row of *mansions* and on the opposite side of God's lofty dwelling.

Scatological and ribald themes are always a staple of medieval comedy, and although Hogenberg's work does not include specific sexual references, it features five scenes in which prominence is given to excretory functions, both in their label and depiction: 'this one pisses against the moon' (no. 5), 'this one shits on the gallows' (no. 8), 'this one wipes his arse on the gate' (no. 17), 'these are both shitting through one hole' (no. 31), and 'this one shits on the world' (no. 42). Such a propensity toward the obscene likens the print to the farce genre for which this tendency is well-documented (Bowen, 1978: 331-44). Wordplay, particularly of an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

obscene nature, is ubiquitous as a comic device in farce. A few plays are even built around a single scatological *quid pro quo*, such as *The farce of the women who have their cauldrons cleaned, The Farce of the Chimney Sweep, The Farce of the Chambermaids Who go to Five O'clock Mass to Receive Holy Water*, or *The Farce of the Women Who Have Their Stockings Stuffed.*

In addition to their affinity for lewd puns, Hogenberg and farce share a emphatic propensity for sayings. A few years after the creation of the *Blue Cloak, Blau Huicke* proverbs would become a veritable subgenre of paremiology (Sullivan, 1994: 294, note 128) which was very much in vogue at the time. François Villon's *Ballade des Proverbes*, Erasmus' *Adages* – of which numerous editions were published in the Low Countries (Sullivan, 1991: 440) – the works of Sebastian Brandt or Sebastian Franck, and the myriad proverb lists generated by Rabelais also entertained Hogenberg's audience. The gathering and publication of proverbs was a favorite intellectual pastime; between 1549 and 1569 no fewer than five collections of Flemish sayings were published. The famous Plantin printing house in Hogenberg's Antwerp alone issued the 1564 epitome of Erasmus' *Adages*, Victor Giselinus' *Epitome of Adages* in 1566, and François Goedthals' *Proverbes anciens, flamengs et françois* in 1568.

The subject matter of the adage itself provides a direct link with the comic genre. The *Florence or Cohen* collection of farces, for example, constitutes a veritable repertory of 'proverbs in action'. In *The Farce of the Wakers of the Sleeping Cat* (my translation of the French title), two simpletons tease a sleeping kitten only to be scratched; the play *The Women Who Make Their Husbands Watch the Crows* represents a husband sent out to watch the crows fly so his wife might welcome her lover; The *Women Who Delude their Husbands into believing that bladders are lanterns* put into action the proverb 'to believe that bladders are lanterns' and dupe them at will. *Regnaud Who Marries On The Fly* in fact marries a girl named On The Fly. *Pernet who goes for the Wine* is forced to 'heat the wax' (to wait a long time for a promised good turn) while his wife enjoys her lover. *Captain Bad Luck*, invited by his chum Maupensé for a scrumptious meal, learns that 'eating at a marble table' means not eating at all. In *Ragot, Musarde and Babille*, he who talks too much literally has 'his mouth sewed'. Similarly, each and every one of Hogenberg's little scenes in the *Cloak* portrays the literal interpretation of its designated proverb.

This literalization of the metaphoric content of a proverb is akin to the mechanism of inversion: the expression is overturned, and its semantic

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

convention, which had been sanctioned by the reasonable world of language, undone. Based on metaphor, the proverb, too, brings together text and image: a literal image joined with a figurative linguistic meaning. But farce – and Hogenberg – excel at undoing this fusion in order to re-literalize the figurative, to make it an unequivocal image, pure and simple. Thus when the farmer from *The Concoction* brings his products to market in order to 'make money', he is duped by some alchemists who promise they will turn his eggs and cheeses into pieces of precious metal. And our etching's figure who 'cannot get from one bread to the next' (no. 14) is shown on his knees with outstretched arms between two loafs of bread, unable to touch both simultaneously, rather than conveying the figurative meaning 'unable to earn enough income to buy food'. 'Making money' or 'going from one bread to the next' is reduced to its most simple semantics, its most authentic meaning. And since that does not exist in logical discourse, the whole utterance is cast into the realm of folly. 'One uses metaphor *without madness* insofar as one spontaneously knows that the *literal implication* of the figure is not true' (Burke, 1968: 469). Farce and Hogenberg gush from the common well where foolish discourse and imagery are produced. For if there is metaphor, that is to say transfer from the textual to the pictorial and vice-versa, there must be a no-man's land permitting the free flow of foolish fabric. The one-dimensional, linear farcical text, as if by osmosis, is transformed into two-dimensional pictures under Hogenberg's burin.

The engraving's composition, too, reinforces its connections to farce. A first glance at *The Blue Cloak* immediately sets in motion in the viewer's mind the multitude of bustling figures and reveals the inversionary nature of the etching. In the very middle of the picture, at the exact intersection of its diagonals, a figure standing on a barren tree trunk (no. 12) is in the process of falling head first to the ground. The Icarus-like character's plunge, caught in a freeze-frame and accompanied by the words 'this one wants to fly before he has wings', fittingly captures the essence of the print. Here the geometric and conceptual centers coincide: focal point and point of view blend in the plummeting figure. He is the icon of icons, providing viewers with a strong gloss for their reading of the work. From him, it seems, emanates the entire scene. His upside-downness-in-the-making is all the more forceful because it is also highly theatrical. Because of the configuration of this image, we cannot but view the central figure 'in action', for his position is logically and statically untenable. Viewers automatically add the dimension of time in order to satisfy their need for logic. In doing so, however, they have bridged the

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dimensional gap between *The Blue Cloak* and any potential farce play by the same name.

The print's diagonal, starting from the upper left, which roughly runs over the ridge of the falling house and along the body of the central figure to the right forearm of the devil figure on the lower right, links two other powerful icons of the topsy-turvy world. In the upper left hand corner, a man abandoned by his wife (no. 1) attempts in vain to keep his house from tumbling upside-down. Here, too, gravity will inexorably do its work and allow the viewer to 'see' the absurd sight of the overturned house; but the scene is doubly inverted – in sixteenth century terms, of course – because it is the husband who 'does the house holding' (Flemish for 'keeping house') here while the wife now goes gallivanting. In the opposite corner, a foolish figure is lighting candles and worshipping the devil (no. 43), the ultimate emblem – in a late-medieval context – of an upended world, for Satan has been substituted for God, and Evil for Good. The central north-south axis, too, forcefully confirms the inversionary nature of the whole scene: it runs from the only other satanic figure (no. 4) in the etching, again accompanied by a kneeling man, trough the central figure's pivotal point and the tree trunk on top of which it is located, to the precariously balanced figure in the center foreground (no. 40) who is 'jumping from the ox to the ass'. Since the ass was synonymous with a stupid, foolish person, its prominent position in the print is all the more significant. Thus the central axis powerfully reveals the upside-downness of the *Blue Cloak* universe in its three *primus inter pares* fools: the devil worshiper, the tumbling Icaresque figure, and the madman who leaps from the steady ox onto the ass, the consummate symbol of folly.

The scenes of devil worship and loss of equilibrium forcefully suggest a topsy-turvy world. This world itself is represented in three scenes of the print and, in each instance, with an inversionary twist. In the center of the picture, a figure 'makes the world spin on his thumb' (no. 19), representing the supreme cliché of the antithetical universe: World on Man. On the lower right, a figure has bared his behind and is 'shitting on the world' (no. 42), his action causing the globe to roll over. Nearby, another is bending and groveling in an attempt 'to make it in the world' (no. 35); but he does so in vain and the inevitable result will be yet another upended globe.

The *Blau Huicke* also renders very well the informal, transitory and facile nature of the farcical stage. The multiplicity of scenes scattered throughout the picture plane remind us that farce performances could be staged on short notice and anywhere, from castle halls to school corridors,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

market squares, taverns, or simply in a field near an important crossroads. As such, both *Cloak* and farce are the antithesis of a proscenium setting or a centrally focused image. The cartoonlike, humorous, fragmented and scattered rendition of the print's figures also directly evoke the nature of farce.

Another common feature of the *Cloak* and farce is their proclivity for deceit. Featured prominently in the left foreground, another scene depicts a lady «dressing her husband in a blue cloak' (no. 38), a vestment which symbolized the cunning women utilized to cuckold their usually gullible husbands. Deceit is an inversion of the truth, a discourse of which the signs do not coincide with the reality they are to convey, a foolish word in a reasonable world. At the top of his print, Hogenberg suggests *The World's Follies* as a subtitle. Thus *The Blue Cloak* and all the proverbs it represents are intrinsically linked to folly of which a fundamental aspect is deception. Myriad sayings represent it: 'the pillar biter' (no. 21) or 'the feather brusher' (no. 34) are hypocrites; he who 'carries fire in one hand and water in the other' (no. 2) is two-faced; he who 'hangs his cloak to the wind' (no. 6) or 'blows with all winds' (no. 33) is fickle; 'the earblower' (no. 7) and he who 'prepares herring as ray' (no. 23) are dishonest. Deceit, according to Bernadette Rey-Flaud, constitutes the most distinctive generic characteristic of farce: 'Dramatic farce is based upon... a deception, which forms the basis of a more or less complex mechanism...' (Rey-Flaud, 1984: 176). In its proliferation of little scenes and subscenes, *The Blue Cloak* embodies this mechanism central to so many potential farce scenarios.

One of the most prominent characteristics of the *Huicke* is its undeniable theatricality which links it directly to the stage. The actions performed by the protagonists of the print are nearly all gratuitous, irrelevant, senseless, or trivial: to 'stay home after your wife has run away' (no. 1), 'piss against the moon' (no. 5), 'gape at the oven' (no. 9), 'hit one's head against the wall' (no. 13), 'pour feathers into the wind' (no. 15), 'carry out the day by the basketful' (no. 26), 'cast roses before swine' (no. 27), 'catch an eel by the tail' (no. 28), 'fill the well after the calf has drowned' (no. 32), 'fish behind the net' (no. 39), or 'jump from the ox to the ass' (no. 40) all convey a preoccupation with a futile or pointless activity. Precisely because they lack a practical, functional, or goal-oriented quality, these actions are akin to an actor's antics. Whatever these foolish figures do, among so many signs of the topsy-turvy world, they do only to representational, mimetic ends. Under Hogenberg's chisel, they become a throng of little actors on a vast world stage with the sole

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

purpose of miming. The image that gave the print its title reinforces its theatricality. By throwing a blue cloak onto her husband's shoulders, the wife gives him a costume and a role to play on the world stage: that of the cuckold.

Rooted in classical Antiquity, the idea of the world as a giant stage had a profound effect on the arts of the farce era. Abraham Ortelius, for whom Hogenberg drew numerous maps, named his atlas *The Theater of the World*. Cartography itself becomes theater by creating the anthropomorphic map genre; Joannes Bucius, for example, entitles his 'map' of 1537 *Europe in the Shape of a Woman* (Gandelman, 1968: 82-83). Europe becomes a character in her own right: holding her head solemnly straight, she carries the symbol of the world in her outstretched arm. If the world becomes theater, then its continents and, by synecdoche, all its inhabitants, become actors.

In the *Praise of Folly*, Erasmus' main character, Folly, describes a scene that might very well be *The Blue Cloak*:

> It's absolutely incredible what a show the human race puts on for the gods, what new japes and jokes they dream up every day. For the gods spend their sober morning hours settling squabbles and listening to prayers. But when they are well liquored up with nectar and unfit for serious business, then they adjourn to a convenient promontory of heaven and sit there with faces bent downward to see what humans are up to. You can't imagine a performance they would enjoy more. Lord almighty, what a theater is this, what a wild storm of follies! I myself sometimes enjoy sitting down among the poetic gods to watch (Erasmus, 1989: 49).

When observing *The Blue Cloak*, the viewer has the strange sensation of being exactly there in the heavens, at Folly's side, looking on from above as a panoramic, bird's-eye view unfolds, displaying several dozen energetic figures tirelessly engaged in foolishly futile activities. The teeming figures' mad bustle, the distinctive cap and costume of the fool two of them don (no. 16), the plethora of gestures they mime, and their extreme mobility make them remarkably theatrical. Not a single figure is portrayed in stasis, and all participate fully in the grand *Theatrum Mundi* scenario. None appears rigid, frozen, or immobile; they bustle about, dart to and fro, gesticulate, and perform. If they remained static, they would become vulnerable and lose the supreme guise that constitutes their essence and theatricality. It is but a small step from the fool to the actor, as they share costume, mask, mime, accessory, word, gesture… all tools from the performative arsenal. All of Hogenberg's figures carefully act out their part in the cosmic play, and the viewer is their privileged judge

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

as he not only observes the acting but also has knowledge of the roles. Hogenberg is the engraver of the print, but also the author and director of the play: he has included the lines for each one of his characters, and carefully staged each one of his actors' forty-three little scenes. The proverb appearing closest to the print title, just above the highest figure in the scene, is directly related to the theater: 'to hang your cloak to the wind' (no. 6) is featured in Erasmus' *Adages* and accompanied by the Latin saying 'servire scenae' (to be a slave to your theater) in which the theater is the central concept (Sullivan, 1994: 293 n. 102). The ancient proverb meant 'to bide one's time, to accommodate oneself to the present situation'. Its prominent position at the top of the highest hill, above any other figure, underscores the intrinsic relationship between the *Blue cloak* and the thespian world.

Finally, the *Huicke*-farce connection rests solidly on the common sources of the proverb and world upside-down themes. David Kunzle identifies them as 'medieval *adynata* or *impossibilia*, literary devices that reverse or deny some natural law for rhetorical effect' (Kunzle, 1977: 198). These *adynata* are almost always tied to the principle of hierarchical inversion: the woman replaces the man, the child punishes her parents, the servant governs his master, the pauper gives to the rich man, the sheep fleeces the shepherd, the patient heals the doctor, the cart pulls the horse, etc.

Kunzle interprets the *adynata* collections, found mainly on broadsheets, from a sociological angle: 'The natural and social impossibilities represented in the World Upside Down broadsheets are no longer used as discrete rhetorical and metaphorical figures, like the *adynata* of ancient and medieval texts, but for their own sakes and as constituents of a complete world' (Kunzle, 1977: 198). These 'complete worlds' can be found in the small universe inhabited by the farce characters. Stripped of its dramatic baggage, the adynatesque principle which fuels the farcical theater machine is revealed. The simpleton shepherd of the *Farce de Pathelin* vanquishes his lawyer, the Wife usurps her husband's role, the villager of the *Farce du Cuvier Farce de Naudet* thwarts the noble castellan, or the young peasant woman of *Maître Mimin* teaches the learned doctor Master Aliboron a lesson.

In the *Cloak*, the husband stays home while his wife goes philandering (no. 1), the world twirls on man's thumb (no. 19), and a motley cast of characters confesses to the devil (no. 4), tries flying without wings (no. 12), crawls inside the world (no. 35), or lights candles for Satan (no. 43).

The *adynaton*, the most basic formulation of this topsy-turvy world, is in fact the positive expression of a negative, a non-existing entity. A

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

striking feature of Hogenberg's print is precisely that *all* of the proverbs have a negative connotation. Each one of its figures is engaged in activities upsetting the logic, rationality, decency, or decorum of the 'reasonable world' outside the print. Some positive proverbs are recast as negative, such as 'two fools in one cap' (no. 16): 'Erasmus' Adages refers to the "phrase found in Cicero's letter to Atticus: Two heads together", and in Cicero's text the proverb has positive connotations suggesting that "two heads are better than one"... and there is no suggestion that this is a foolish situation' (Sullivan, 1994: 274). However, Hogenberg transforms this reasonable saying into a foolish one. He depicts two fools sharing one cap adorned with the ears and bells of the fool. Instead of two heads being twice as good together, they are twice as bad. Good, common-sense advice has been converted to its opposite by the foolish grammar of the work. In an inversion within an inversion, the two joined buttocks near the center of the print repeat the two-in-one theme of the two heads under one hood as an inverted mirror image, although both are permeated with negativity: that of the fool's cap on the one hand and excrement on the other.

Like the metaphor or the proverb whose *literal* meaning does not exist, the *adynaton* creates a universe which can only exist negatively, that is to say, be perceived as unreal. However, it is precisely this negative which farce and Hogenberg's print present. By actually representing an 'unreal' negative, and giving it visibility, they at once make it positive, and free it from the discursive or material constraints which relegated it to the realm of the impossible: 'By the help of the symbol of negation, the thinking process frees itself from the limitations of repression and enriches itself with the subject matter without which it could not work efficiently' (Freud, 1950: 182).

In order to escape from the repressive veto of reasonable discourse and material reality, one must pass through the lock of negation to reach its foolish opposite and in turn give it a positive expression. This is possible only through the creation of a dramatic environment or a reality which is not. Everything on stage happens but does not; everything in the etching exists but does not. This paradox governs all drama, but especially farce, and all drawing, but especially Hogenberg, because farce, like Hogenberg, represents an exterior reality which is nonexistent, an unrepeatable negative. In nature, says Bergson, there are no negatives, and the comical essence of inversion resides in the challenge to 'the irreversibility of the order of phenomena, the perfect individuality of a perfectly self-contained series' (Bergson, in Babcock, 1978: 17).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In conclusion, by visually stacking proverbial scenes in a virtual landscape, Hogenberg has succeeded in wrestling the proverbial meanings from their earnestness and freely offering them up to the viewer's imagination. The result is a free-for-all delirium. By playing and replaying scenes galvanized by mad energy, Hogenberg contributes significantly to our understanding of farce as he casts, in hyper-visible icons and in a highly revealing metaphoric mode, the very inner mechanisms of farce theater. As two-dimensional mediant between the linear script and its three-dimensional production, the *Blue Cloak* testifies to the presence of the farce world on the fringe of Hogenbergian art. In this work the artist superbly manages to freeze, for a fleeting moment, the very essence of an Upside-Down World, barely restraining its mad cast of characters in engraver's ink and momentarily preventing it from bursting on stage for a scintillating spectacle of farcical human folly.

## REFERENCES

BABCOCK, Barbara (ed.). 1978. *The Reversible World*. Ithaca: Cornell University Press.

BERGSON, Henri. 1956. "Le Rire". In: Wylie Sypher (ed.). *Comedy*. New York: Doubleday. 61-190.

BOUCQUEY, Thierry. 1991. *Mirages de la farce: Fête des fous, Bruegel et Molière*. (Purdue University Monographs in Romance Languages no. 33) Philadelphia: Benjamins.

BOWEN, Barbara. 1978. "Metaphorical Obscenity in French Farce, 1460-1560". *Comparative Drama*. 331-44.

BURKE, Kenneth. 1968. "A Dramatic View of the Origins of Language and Postscripts on the Negative". In: *Language and Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: University of California Press.

COHEN, Gustave (ed.) 1949. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle* (Unedited farce collection of the 15th century). Cambridge.

DAVIS, Natalie. 1978. "Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe". In: Barbara Babcock (ed.). *The Reversible World*. Ithaca: Cornell University Press.

DE GROOTE, G. 1969. *Oude Klanken, Nieuwe Accenten: De Kunst Van De Rederijkers* (Old sounds, new accents: the art of the Rederijkers). Leiden: Rijksuniversiteit Leiden.

DUNDES, Alan – STIBBE, Claudia. 1981. *The Art of Mixing Metaphors*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ERASMUS, Desiderius. 1989. *The Praise of Folly*. New York: Norton. 49.

FOUCAULT, Michel. 1972. *L'Ordre du discours* (The Discourse on Language). Translated by Rupert Swyer. New York: Pantheon Books.

FRANK, Grace. 1954. *The Medieval French Drama*. Oxford: Clarendon.

FREUD, Sigmund. 1950. *Collected Papers*. London.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GANDELMAN, Claude. 1968. *Le Regard dans le texte* (The Gaze in the text). Paris: Klincksieck.

GIBSON, Walter. 1981. "Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel". *The Art Bulletin* 63. 426-46.

HOGENBERG, Frans. *The Blue Cloak*, circa 1558. Engraving. Impression at the Bibliothèque Royale Albert I, Brussels.

HOLLSTEIN, F.H.W. 1949. *Dutch and Flemish Etchings and Engravings*. Amsterdam: Hertzberger.

KALFF, G. 1907. *Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* (History of Dutch literature). Groningen: s. l.

KNUVELDER, G. 1970. *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* (Textbook for the history of Dutch literature). s'Hertogenbosch: Malmberg.

KUNZLE, David. 1977. "Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down". *The Art Bulletin* 59 (June). 197-202.

LEWICKA, Halina. 1974. *Etudes sur l'ancienne farce française* (Old French farce studies). Studies on Paris: Klincksieck.

MAETERLINCK, Louis. 1906. "L'Art et les rhétoriciens flamands" (Art and the Flemish rhetoricians). *Bulletin du Bibliophile et de Bibliothécaire* (Avril). 293-98.

MAK, J. 1944. *De Rederijkers*. Amsterdam.

MARIJNISSEN, Roger. 1973. "Bosch and Bruegel on Human Folly". *Folie et déraison à la Renaissance* (Folly and madness in the Renaissance). Brussels: Edition de l'Université.

MIEDER, Wolfgang (ed.) 1994. *Wise Words: Essays on the Proverb*. New York: Garland.

REY-FLAUD, Bernadette. 1984. *La Farce ou la machine à rire* (Farce or the laughing machine). Genève: Droz.

ROGGEN, Domien. 1939-40. "Hieronymus Bosch: literatuur en folkore" (Hieronymus Bosch: literature and folklore). *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 6. 107-26.

SULLIVAN, Margaret. 1991. "Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance". *Art Bulletin* LXXIII, no. 3 (3-1991). 431-68.

SULLIVAN, Margaret. 1994. "Bruegel's Proverb Painting: Renaissance Art for a Humanist Audience". In: MIEDER, Wolfgang (ed.). *Wise Words: Essays on the Proverb*. New York: Garland. 253-95.

TISSIER, André. 1976. *La Farce en France de 1450 à 1550* (Farce in France from 1450 to 1550). Paris: Sedes.

VAN PUYVELDE, Leo. 1912. *Schilderkunst en Toneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen* (Painting and theatrical performances at the end of the Middle Ages). Gent: Vlaamsche Academie.

VELDMAN. 1993. "Keulen als Vluchtsoord voor Nederlandse Kunstenaars" (Cologne as haven for Netherlandish artists). *Oud Holland* 107. 34-58.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# THE MIRACLE OF COMPOUND INTEREST OR ACCOUNTING GAMES IN THE *JEU DE SAINT NICOLAS*

MATILDA TOMARYN BRUCKNER
Boston College

Keeping track of the numbers is one of the major games we play, along with the players themselves, as spectators and readers who try to make sense of the carnivalesque spirit of Jehan Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*. And if we follow closely the contrasting patterns of winning and losing, as numbers add, subtract, divide and multiply across the parallel spaces of court and tavern, we may sooner or later realize that this play, built on the traditional miracle of St. Nicolas's image, is also a playful examination of another miracle: the miracle of compound interest operating in the financial and spiritual, as in the literary dimensions of life in Arras in the late twelfth century. As an economic term, compound interest may be simply explained as the percentage paid on the principal owed plus the remaining unpaid interest; computed at regular intervals, it generates money over time and increases exponentially from the starting sum. In other words, it is a form of usury excoriated by the medieval Church, the life blood of Arras's monetary economy as it thrives on banking and commerce[1]. In this study, I have compounded the literal sense of this term with more figurative uses, as Jehan Bodel's play clearly requires me to calibrate the interplay between material and spiritual realms in the lowlife world of thieves and tavern keepers, as in the aristocratic world of an African king's court. And in so doing, I necessarily enter the debate about what stance the *Jeu de Saint Nicolas* may or may not take on usury and commerce in the conflict between ecclesiastical and mercantile values.

Every commentator of the play encounters the anomaly of Arrageois reference in the supposedly pagan location of the tavern. What to make of the apparent confusion? Critics return repeatedly to the proximity or distance between court and tavern (e.g. Zink, 1978: 32-33, and Raybin, 1988), as they chart the movement of characters within and across the two spheres, connected yet distinct in their surprisingly comparable universes

[1] For a discussion of usury and the Church, directed specifically to the context at hand, see Andrew Cowell (1999: 56-67).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(e.g. Dragonetti, 1984; Saly, 1987; Cowell, 1999). When medievalists worry about the disruption of realism associated with representations of the tavern, the issue of vraisemblance clearly underpins their discussions. But such concern seems to underestimate the sense of play that characterizes *Le Jeu de Saint Nicolas*, as it participates in the carnival spirit engendered by St. Nicholas and the Feast of Fools (cf. Dinshaw, 1980). Among the games played out literally or figuratively in both locations, turned inside out and upside down, is the joyful violation of normal logic: the principle of non-contradiction does not apply in these worlds; it has been suspended for the space of the play. Hence the collapse or subversion of distinctions that do and do not operate: elsewhere is here (and vice versa), as Arras and Africa change places; I am the Other, and the Other is me, as identities exchange. Placing realism in the tavern and fantasy at the pagan court is too reductive, since a mix of both appears in each. Thus intertwined, oppositions do not disappear: they provide rather a key to enjoy the fun, the switching back and forth between pagan/Christian, epic/fabliau, aristocratic court/low class tavern, Arras/elsewhere, *cité/ville*. But they are constantly subject to reversibility and the questions introduced by the slippage[2].

Among these, deciphering what is the difference between winning and losing, profit and loss, is one of the most crucial, as it traverses both locations in economic and spiritual terms, thanks to St. Nicholas. Carolyn Dinshaw (1980) and others have pointed out how games permeate every facet of the play, from the games of chance played by the king and the thieves to the risk-taking pursued in battle and court, tavern and prison. What remains to be clarified here is the mathematical infrastructure, the principles of accounting which make sense of the numbers and determine who wins and who loses. Will it be the zero-sum economy of adding and subtracting to balance equations and pay the bills? Or the expanded economy of compound interest and multiplication, which rewards winners in numbers disproportionate to the stakes in play (whether in usury or the less predictable operations of betting and gambling)? Once we have

[2] Cf. Roger Dragonetti (1984) on the 'logique imaginative' (373) of doubling, which contributes to the instability of identity in the play (374). On local references and realism connected with the pagan court, see Carol Symes's discussion of the play's social and historical context, as well as her argument for interpreting the African king as a figure for the king of France, Philip Augustus returned from *outremer* in 1191and ready to mix into Artesian politics (1999: 140-84). For an overview of those historical events in relation to Jehan Bodel's political pastourelle, see Bruckner (2002). I would like to thank Carol Symes for her many contributions, in writing and conversation, to my thinking on Jehan Bodel and Arras.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

followed the numbers in their dizzying progressions, we can return to the question of values in competition or collaboration.

Counting, recounting, accounting – not to mention miscounting – are leitmotifs that traverse every scene, whether as specific verbs or characteristic actions: they must have particularly appealed to a public which we can assume to have enjoyed a high degree of numeracy. Several strands are woven together in the numbers game at the tavern: the tallying of money owed for wine, candles, dice; the counting of numbers on dice to determine who wins and who loses in the series of dice games before and after the theft of the king's treasure; the determination of money in play for each round of betting and the shares to be divided once the sack of treasure has radically altered the magnitude of money in play. As many commentators have pointed out, the mix of wine, dice and numbers is explosive and leads repeatedly to quarrels and reconciliations, accusations of cheating and verifications of the account.

A certain design emerges from Jehan Bodel's play, as it delights in showing the slipperiness of numbers: even apparently simple calculations may become problematic as the action filters through the characters' dialogue. In the opening scene at the tavern, Auberon's bill for a cup of wine, however honestly priced according to the 'ban de le vile' (v. 258), becomes the subject of an elaborate negotiation because of the disparity between price and coinage, *partis*, *maille* and *denier* (vv. 274-89). With the messenger and the tavern keeper both committed to getting the best of the deal by getting an advance on the other – either in the form of money or wine – only Cliquet's offer to translate money owed into money gambled allows Auberon a quick resolution and departure[3]. If a quick tally of the dice shows Cliquet to be the looser – *quaernes* thrown by Auberon (v. 309) over Cliquet's *ternes et un as* (v. 303) – we in the audience have to add up the sums (3 + 3 + 1; 4 + 4 + 4) to verify the winner's higher points.

This initial game of numbers, counted off in small increments to follow the roll of the dice and the consumption of wine, sets the stage for all subsequent calculations among the thieves, the tavern keeper and his *seneschal* Caignet. Successive scenes of the play will repeatedly add the results (three *mailles* owed and rounded off to the tavern keeper's advantage) to the running tabulation of Cliquet's bill, the subject of much

[3] Symes suggests that the shift from the *artésien*, the coin minted under the count of Flanders, to the *grand denier*, the bigger but less valuable coin minted at Arras once the city was under the control of the French king, would add spice and local resonance to the scene (1999: 173-75).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

concern in the two tavern scenes before and after the theft, as it climbs from five *deniers* for the initial round (vv. 671-77), counted again and added to further expenditures for wine plus a loan to play dice. The tavern keeper will claim that Cliquet has miscounted (*Tu mesprens*, v. 805), but when Cliquet asks for a detailed bill (*Or contés dont chascune pieche*, v. 807), his tally begins with the same initial five *deniers* and is completed by Cliquet's repeated total: 5 + 11 = 17: *Vient bien chis contes*? (v. 814 – cf. later Caignet's *ai-je bien conté*?, v. 1328). Both men take for granted the extra *denier* that Cliquet has added as interest for the loan (*douze du prest*, v. 1324). This time, accepting the correctness of Cliquet's addition without comment, the tavern keeper merely warns about the pledge required for the loan – the cloak which he will eventually claim when the return of the king's treasure precludes repayment in coin (see vv. 914, 1042, 1317-33).

Several observations may further clarify the emblematic character of these exchanges. In the world of the tavern, numbers are tricky to follow not because the thieves are too stupid to add and subtract correctly (cf. Foulet and Foulon, 1944; Roussel, 1957: 275) – the ones and fives and sixes, twos and threes and fours always add up, once you count the pips on the dice, the money for the candles, the stakes each player puts in the pot, the tips Caignet extracts for his service, and so on. Numbers appear slippery because each character constantly tries to get the better of the others and thus remains continually on guard, through the confusions of too much wine and too little light, to catch the others at cheating, whether in the additions and subtractions or the throwing of dice. Already in the initial scene between Auberon and the tavern keeper, there seems to the consumer to be a discrepancy between the price of a cup of wine and the size of the cup (v. 270). Later, Pincedé expresses his appreciation for the quality of the wine by claiming the tavern keeper's loss, since he could have charged a higher price (*a seize fust il hors anchois*, v. 700). While Auberon experiences a deficit against the tavern keeper's gain, the thief enjoys a sense of winning at the expense of his host's ignorance. Caignet is the tavern keeper's 'little dog' to see that what is owed is paid, but he too skims off profits for himself, according to the thieves' slang (Henry's notes to vv. 701-04) – which may or may not be understood by a mixed Arrageois audience.

We will return later to the ways perception and belief relate to the numbers. Here, I need to emphasize how strategies of obfuscation – the quickness of hand or repartee, the drinking and the dark, elaborate rules of a game like *hasart* and the unpredictabilities of games of chance in

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

general – all contribute to the difficulties of making the numbers add up. But careful calculation always brings the equations into balance: the economy of the tavern remains tied to the limiting concept of the zero-sum. If someone wins, someone loses; if someone owes, someone pays. As Cliquet expresses it, *bien seront no gage quite* (v. 1042). In the tavern, the numbers come back to zero; they remain limited by the six pips on three dice thrown, whatever the game played. These are small time thieves and even the profits of Caignet and his boss remain modest: two *deniers* for bringing service and reconciliation, one *denier* for a loan (simple not compound interest). Nevertheless, given the unpredictabilities of chance and the suspension of non-contradiction, even in the zero-sum economy of the tavern the fantasy of illimitable profits momentarily explodes, as Cliquet's rhyme for *quite* goes on to suggest: *Hé! Dieus, con chis vins nous pourfite*! (v. 1043, emphasis added).

Disproportionate numbers enter the world of the tavern with the king's treasure, first in anticipation, when Rasoir starts ordering wine as if he had lots of money (vv. 725-44), then literally in the sack so heavy that Pincedé alone can carry it as a test of his strength: his desire to *esprover [s]e forche* (v. 1010) echoes the king's own decision to bet on the Preudom's faith in his image of St. Nicholas: *Tes nicolais iert esprouvés* (v. 534). In the dice games that precede the theft, the three thieves play against their future winnings – their share of the treasure – hence, Cliquet's readiness to borrow from the tavern keeper and the lucky reversal of his earlier defeat in the opening bet with Auberon. This time Pincedé will be the one stuck with the bill for wine. Counting up his paltry five points, which fall far below Rasoir's triple fives (v. 850), Cliquet anticipates Pincedé's defeat with relish and adds teasing to the bill: *Pour cinc deniers giete cinc poins:/C'est rieule; a tant pués tu conter./.../Or metés dont cest seur vo conte* (vv. 857-58, 861). Counting and accounting typically go hand in hand and just as typically lead to exchanges about an incorrect count of points (vv. 877-78) or a throw that counts for naught (vv. 899-900). The quarrel that ensues puts an end to the first round of dice games (given the host's concern for Cliquet's pledge) and provides the opening for making the tavern keeper a partner to the theft: the little owed will be vouchsafed by the great gains to be made (vv. 960-62). Simple adding and subtracting have given way to multiplication. The zero-sum mentality, where one person's gain must be another person's loss, has suddenly been suspended between these debtors and their creditor. Once reassured that he can rely on what Rasoir recounts (*De chou que Rasoirs chi me conte*, v. 976), the tavern keeper's sack assures his part in the treasure to be divided. Telling

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stories and counting up the numbers are inextricably intertwined in Jehan Bodel's play, but here the careful counting of numbers begins to shift before the dazzling prospect of placing a king's riches in the world of the tavern (*d'or fin arés plain un bac*, v. 982)[4].

Once the thieves return from stealing the treasure, everything in the tavern operates on a more opulent scale: wine from the bottom half of the barrel, two candles, the much more complicated dice game of hazard, more and more complicated counting of numbers to determine winners and losers in the game. Adding up the pips on the dice is now part of an elaborate pattern of numbers that must be thrown to determine a high and a low, a second number that wins for the thrower of the dice and a first number that wins for his opponents. Enacted through the word play and dramatic gestures of the participants, the account of the game occupies a large portion of *Le Jeu de Saint Nicolas*. Hazard, as Henri Rey-Flaud (1980: 90-91) suggests, functions as a 'mise en abyme' of the entire play with its reversals of winners and losers, Christians and pagans, operating between the opening and closing scenes. And, since you can win only with the right number at the right time, I would add that this particular game of hazard also emblematizes the logic of multiplication characterizing the miracle of compound interest – a logic that the thieves uncharacteristically participate in for a short time before the miracle of St. Nicholas's appearance puts an end to their dreams of abundance. As we shall see, the collapse of that dream is already anticipated in the game's closing gestures, even before the saint's interruption of their sleep.

During the game, bets are no longer on the scale of small coins but rather *ches deniers qui sont rouge* (v. 1100), that is the gold bezants taken by handfuls from the sack of treasure. The disproportionate increase in the bets is nevertheless commensurate with the immeasurably increased stakes of the game: the thieves are now playing against the gallows – Rasoir's rhyme on *le hart* is the very one that produces the suggestion to play *a hasart* (vv. 1058-59). Death and salvation are, of course, the prime ingredients of the crusading theme that opens the *Jeu de Saint Nicolas*, when the heavily outnumbered Christians are slaughtered by their enemies – disproportionate numbers and the life and death consequences for winning and losing play in both tavern and court, as we shall explore in more detail shortly. For medieval spectators, as for modern readers, following the complex series of numbers may be confusing, as the players

[4] Cf. Cowell (1999: 58, 70-93) on usury as the metaphor that connects poetics and economics.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

call out numbers actually rolled and numbers hoped for or feared (first to determine who will throw, then who will win). The sense of surplus now operating in the tavern is also one of the effects it has on the audience: however numerically competent, the citizens of Arras present at a performance cannot all have been familiar with the elaborate rules of the game. Surprise and expectation continue to operate together in this unusual rendition of a well known miracle.

Even after the intricate drama of the dice game is played out and the winner determined, that chance ending is disrupted by the multiplying factor of the king's treasure. A quarrel breaks out between Pincedé and Rasoir when the latter claims his percentage of the winnings, promised during the earlier tavern scene in return for the good news about the king's wager (vv. 793-98). The quarrel is not about the *levee* per se but about the size of the sum currently in play. Rasoir's claim is now disproportionate:

> Ceste levee vaut cent livres!
> Cuidas tu dont que je fusse ivres,
> Quant le levee te premis?
> Che fu au jeu pairesis.
> Quant nous jouerons au vin croistre... (vv. 1144-48).

Between a game for small coins (*au jeu pairesis*[5]) and the current winnings in gold bezants, there is no equivalence in Pincedé's view, but Rasoir insists on his share or the winner will receive none of what is piled on the game board (vv. 1155-56). Division of the total or nothing: either they both win or they both lose. The threat is immediately translated into physical action, and only the intervention of the tavern keeper puts an end to the fight. As part of his arbitration, all the bezants go back in the sack: *Par foi, or sommes nous yevel* (v. 1175). All equal and back to zero: no one has won anything, although the potential of abundant riches remains in the sack. For the tavern keeper, this return to the status quo ante is designed to relaunch the process of division: *Or en prengne se part chascuns*! (v. 1177). But Rasoir declares them all too tired to divide the treasure and take their shares: *Bien partirommes comme ami,/Mais nous arons anchois dormi* (vv. 1182-83). Despite the intention of the thieves – and particularly of the tavern keeper – to share the booty, it would appear that the unexpressed intention of the treasure itself is otherwise, as it works through their repeated resistance to calculating percentages.

[5] Symes translates this expression as the equivalent of 'play money' and relates it to the change in coinage in Northern France under the Philip Augustus (1999: 173).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

St. Nicholas's appearance will embody that resistance, but it is already clear from the logic of the thieves' interaction that they have failed to shift from the zero-sum mentality of their usual petty dealings to the miracle of multiplication associated with compound interest. Their game of luck ultimately collapses because, as rich as they all ostensibly become with the king's treasure in their possession, they have remained fundamentally themselves, small time crooks fighting over who will pay, who won the dice game and who lost, adding and subtracting to balance out at zero. They are not merchants who accumulate and expand money with the passage of time. Even the tavern keeper has precious little to show at the end of the night. His identity slips along a continuum connecting host, money lender and accomplice to crime, but he, too, fails to make any fundamental change in his status[6]. Although he claims to be ahead with Cliquet's cloak, he has nevertheless lost his sack and a good bit of wine drunk by the thieves in addition to the same charge, the same five *deniers*, repeatedly added to Cliquet's bill. Each has won and lost at the other's expense.

These men remain losers in the game of accumulating riches through multiplication; despite their momentary transformation into rich men, money quickly passes through their hands and consumption remains on a horizontal plane. *Avoirs puet aler et venir* (v. 1337), as Pincedé observes on his way to return the treasure and plan new petty larcenies. They remain in the world of luck – *Li quels que soit iert ëuereus* (v. 1358) – and mostly ill luck, as Cliquet, the least lucky among them, expects: *Il nous mesquerroit* (v. 1349). If in the Church's view usury steals time, these thieves are not usurers: the time they accumulate sleeping through the night simply prepares for the return of the entire fortune to its rightful owner. Treasure will neither divide nor multiply for the denizens of the tavern. For such transactions, we must move into the world of the court, where more radical transformations in identity will occur, impelled by the miracle of compound interest.

The profit motive is no less apparent in the court than in the tavern, although it operates from the very beginning of the play in the realm of disproportionate numbers across the domains of material and spiritual values – the important vertical dimension missing from the tavern[7].

[6] While he represents for Rey-Flaud (1980: 127) the bourgeois of Arras, Emmanuèle Baumgartner sees him as the traditional fabliau tavern keeper only concerned with his money. I would like to express my gratitude to the late E. Baumgartner for sharing with me many years ago her lectures on the play. Cf. Zink (1978: 35).

[7] The link between profit and spiritual concerns is no less important in Jehan Bodel's *Congé*, which echoes many of the elements combined in the *Jeu* (economic language, crusading, etc.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unlike the sudden intrusion of geometric progression, borrowed from the king's treasure and inserted into the thieves' haphazard, zero-sum lives, the common denominator of all events that take place in the courtly frame of the play's action is multiplication working miracles on unequal numbers. This is not the realm of chance, though it frequently borrows chance's appearance, but rather the world of Providence, where the future is known and may be revealed through the truthful words of angels, the cryptic signs of dreams, or the deceptive words of false idols. As the four emirs assemble at the king's court, their proud boasts of strength enumerate a hundred shipfuls of treasure (v. 36), thirty cartloads of rubies and emeralds (vv. 371-72). Such hyperbolic abundance prepares the disproportionate numbers that soon appear on the battlefield, where the Christians are outnumbered one hundred to one: *Contre chascun des nos sont bien cent par devise*! (v. 400), exclaims the first Christian knight in epic form. Their certain deaths, however, will be richly redeemed. The angel who reassures them promises in his planctus that the one who serves God, *Ja sa paine ne perdera* (v. 479). Winning and losing are definitely not limited to the dice games played in the tavern, and the equations between life and death operate here on an incommensurate scale: the crown of salvation and eternal life multiplies beyond measure the price paid in mortality. Profit and loss, shaved very thin in the tavern, are infinitely more successful in the courtly equations of open-ended reward.

Of course, Arras echoes across both spiritual and material domains, in the words of the seneschal to Durant, the jailor (*Tu **aras** ja ches piaus de matre*, v. 542), as in the reassurance of the angel that the Preudom will have St. Nicholas's help (*sen secours **aras***, v. 553, emphasis added). The name of the city is itself a promise of what will lie within its grasp, when and if certain conditions are fulfilled. Hence the importance of the gamble – in the form of a test or bet – that links the king directly to the Preudom and indirectly to the thieves. Having risked his huge fortune on the tales of Saint Nicholas's miracles as told by the Preudom, the king finds his identity shifting between polar opposites, as the seneschal reveals the loss of his treasure:

> Roys, tu iés povres et mendis,
> Mais ne le dois nullui requerre,
> Quant le grigneur avoir qui fust
> Commandas un home de fust. (vv. 1197-1200)

Placed under the guard of a wooden image, 'the greatest hoard that ever was' has been reduced to zero and the king to a beggar. The play on two meanings of *fust* juxtaposed at the rhyme highlights through

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

simultaneous repetition and change the lack of constancy in the king's identity. Or does it anticipate the reversal that will first restore the king's royal identity along with his treasure (*Qui pour Dieu se traveille, bien li restore*, v. 1273[8]) and then radically reverse it again in the conversion from pagan to Christian, the new crown of his anticipatory dream (v. 1383)? Each of these stages is marked by the miracle of compound interest working in the king's and the Preudom's favor.

When the king complains to the Preudom, *Mout m'as chier vendu ton sermon* (v. 1219), his language has revealed their test as a commercial transaction and so, not surprisingly, the frightened Preudom asks for more time to allow a better return to accumulate: *Un jour de respit cent mars vaut*, v. 1231. Still a gambling man (*Que caut*?, v. 1233), the king accepts, thereby giving the Preudom the opportunity to add up his life in a prayer to St. Nicholas: *Car venus sui a le parsomme* (v. 1240). Judgment Day conjures up the image of a mathematical equation, the weighing up of sins and good works on the scale of justice. But God's mercy has a notorious capacity for multiplying grace and upsetting the balance, given the right circumstances. Against the backdrop of the Preudom's prayer, the jailor's language of torture and martyrdom also plays tricks with time by introducing the Passion into this Christmastime celebration – another indication of the topsy-turvy world of the St. Nicholas play, where those who appear to be down will ultimately find themselves up. *De che dont iés desous sera deseure* (v. 1263) is the angel's reassurance to the man who places himself as much under the guard of St. Nicholas as the king's treasure (vv. 1260-61).

When the seneschal goes to verify his dream of the treasure's return, he reports to the king: *li tresors est revenus,/Plus grans que il ne fust emblés/–Che m'est avis qu'il est doublés* (vv. 1392-94). Here is the demonstration par excellence not only of St. Nicholas's miraculous power but the miraculous power of multiplication associated with usury: the treasure 'lent' to the thieves overnight is returned with a hundred percent increase (cf. Cowell, 1999: 58). This unexpected and overwhelming disproportion leads directly to the king's interrogation of the Preudom on the strength of his belief (*Crois tu?* repeated three times, vv. 1419-21), which leads in turn to his own expression of belief in a miracle

[8] When St. Nicholas appears to the thieves, his orders associate *tresor* and *restor* at the rhyme, as if to emphasize (beyond the immediate context in the threat to the malefactors: *Pendu estes sans nul restor/Mar i emblastes le tresor*, vv. 1276-77) the natural affinity between the king and his treasure, only momentarily separated by the thieves' carnivalesque escapade.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

witnessed with his own eyes: *Assés sont li miracle* ***apert****,/Puisqu'i fait avoir che c'on* ***pert****./Mais je n'en creïsse nului* (vv. 1432-34, emphasis added). His words circle back to and confirm the very words used by the Preudom in his initial description of St. Nicholas's wonders (vv. 518-31). There, too, the rhymes echo on visible miracles making good all losses (*apertes/pertes*)[9]. There, too, the saint's powers connect belief and protection, so that even the *mescreans* may be put on the right path. What the Preudom has not mentioned in his sales pitch is any multiplication of treasure placed under the guard of Nicholas's wooden image. That is rather the claim of the Preacher in the prologue to the play, whose authorship remains in dispute among scholars (Henry (ed.), 1965: 9-16; Hunt, 1976a): *Et s'est si bonne garde eslites/Que il monteploie et pourfite/Canque on li commande a garder* (vv. 37-39). If these are not the words of Jehan Bodel, they are those of a very good reader of his play, since they make the connections crystal clear between the saint's power and dreams of profit such as we heard expressed by Cliquet (v. 1043, quoted above).

Although scholars generally take at face value the seneschal's claim that the treasure has doubled, I would suggest that his evaluation is more an expression of surprise and relief to see the abundant riches returned, rather than a literal doubling in the material sense (N.B. *Che m'est avis*). Earlier descriptions have already emphasized the great magnitude of the treasure, its hyperbolic status denoting the African king's fabulous wealth. When the seneschal orders Connart to announce that the treasure is open for stealing, only guarded by a *mahomés cornus* (v. 585), his words conjure up simultaneously a huge amount of riches as well as their total abandonment and ruin: *li tresors est a lagan/Mout est bien a larrons keü* (v. 574-75). Using this quotation as his example, A.J. Greimas defines the expression *a lagan* as 'destruction, ruine, dégâts', but he also offers the opposite possibility when *a lagan* signifies 'à profusion'. *A lagan* may thus function as a synonym for *a bandon*, which demonstrates the same range of meaning between leaving at liberty and offering abundance. Both expressions recur throughout the play (vv. 133, 755, 1333) to characterize the excessive mode of accounting at the court, as opposed to the

[9] The thieves also expected to have their losses made up by the king's open treasury, as Rasoir describes it: *Car recouvrees sont nos pertes./Les granges Dieu sont aouvertes* (vv. 772-73). But their hopes are disappointed, and they cannot see the miracle in St. Nicholas's intervention since they do not really possess the king's *avoir*. Their sequence appears as loss/gain/loss in the zero-sum game, while the king's trajectory follows a more successful expansion: gain/loss/gain.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

specificity of counting numbers in small, discrete quantities generally seen in the tavern.

The king's riches are thus already disproportionate from the opening scenes of the play, but the impression they make on the seneschal and the king is even greater when their reappearance seems to double in size against their recent loss: *Rois, si grans tresors ne fu onques:/Il a passé l'Octevïen,/Tant n'en ot Cesar ni Eracles* (vv. 1397-99). In addition to putting the king in a category surpassing emperors with a reputation for inordinate riches, the seneschal's rhyme on Eracles provokes the king's first adoption of the Preudom's vocabulary of *miracles* (v. 1400)[10]. And it is in that connection, I believe, that we need to understand what has doubled.

The treasure has now taken on a spiritual, as well as a material dimension: in the action of the play, it is now visibly operating on the horizontal plane of physical wealth and the vertical plane of belief in the Preudom's God and protector, not in a silver covered idol. The newly discovered faith of the king and his seneschal, which emerges from their amazement at the treasure's dazzling return, multiplies exponentially the royal treasure. All that glistens here is not gold, as the Preudom's thanks to St. Nicholas proclaim when he picks up once again the rhymes on the positive and visual sense of *pert: te vertus reluist et pert* (v. 1449). Once launched in the realm of material riches – at least in the king's perception – the multiplication will continue geometrically in the production of new Christians, first the king and his seneschal, then the emirs and their army of men, as numerous elements of the dialogue and action double back to the opening scenes of the play to complete the miracle set up from the beginning. The relationship between the African king and the Preudom has now shifted to a win-win situation, with no losers left out of the betting at court.

Of course, one emir refuses to be counted among the converts (*onques ne m'i contés*, v. 1477). His resistance allows the king to assume the role of the new knight in the epic battle scene, whose youthful strength and courage led him to take on the strongest opponent in the Saracen and pagan army (vv. 408-11). While the young Christian knight earned the crown of martyrdom, the king as new Christian with a new crown

[10] Henry's notes suggest that this is not the emperor whose story Gautier d'Arras tells in romance (1965: 406), but given the playful links between the pagan court and the city of Arras, the spectators of Jehan Bodel's play may very well have noted such a connection, along with its reminder of King Philip's desire to get his hands on the considerable wealth of Arras.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

executes the crusaders' goals with greater efficacity and reward. Initial loss has become gain, defeat victory. If the Emir d'Outre l'Arbre Sec's forced conversion will yield only the outside bark of a dry tree (*l'escorche*, v. 1509) – spiritual and material values are not everywhere reconciled, as we saw at the tavern – *cel ort larron* (v. 1467), the idol Tervagan, will at least be made to realize his own prophesy of doom. Falling from his pedestal, he will simultaneously reveal his falsity by 'miscounting' the steps down, following the seneschal's order: *Ces escaillons me mescontés* (v. 1525). Now identified as a thief – did he steal all that silver on his cheeks? – Tervagan takes his place among the denizens of the tavern, the ones who cheat by massaging the dice to control chance, cadge on the numbers, adding a little here, subtracting a little there, caught up in the game of winning and losing – and eventually falling down on the side of the losers.

The final tally of the play's numbers yields three thieves unconverted by Saint Nicholas's miracle versus multitudes (the rest of the players and the audience as well) singing a *Te Deum* of praise to the glory of God. Far from returning to a zero-sum balance, the final configuration suggests an open-ended explosion of material and spiritual wealth for those on the right side of belief. But what do these numbers mean for the debate on where exactly *Le Jeu de Saint Nicolas* takes a stand on the question of bourgeois versus ecclesiastical values? Previous scholars have taken sides, some stressing a conservative, clerical stance (Hunt, 1976b; Zink, 1978; Rey-Flaud, 1980) and generally arguing that Jehan Bodel supports the authority of the status quo (i.e. aristocratic and ecclesiastical ideologies) by offering a critique of Arras's materialism in favor of spiritual values. More recent critics suggest the play moves progressively into a positive engagement with bourgeois ideology, coordinating spiritual and material rewards in the commercial success of Arras (Raybin, 1988), harmonizing conflict (Sponsler, 1996), and showing how usury allows the poet and the merchant, like God, to 'create wealth and value' (Cowell, 1999: 98). Jean-Charles Payen (1973: 495) takes a median position on what he characterizes as Jehan Bodel's double ideology combining traditional renunciation and mercantile satisfaction, with spiritual and commercial values harmonized. For him, the question of which dominates is finally a 'faux problème', a not unreasonable stance given the plurality of views the play has generated among modern readers and possibly among medieval spectators. Nevertheless, the implications of the numbers studied here suggest further refinements are necessary to grasp the ideological ramifications of the play in this play.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

The ambiguity in Jehan Bodel's message results in great measure from the fact that the spiritual and financial domains, as represented in *Le Jeu de Saint Nicolas*, are essentially working on the same principles in relation to the game of numbers. Where carnival reigns and the principle of non-contradiction has been suspended, bourgeois economics and Christian economics look alike across the mirrored reflections of tavern and court. Usury and profit, winning and losing, competing economies based on a zero-sum game or the open-ended progression of compound interest, are all operative simultaneously in each of the imaginative spaces of the play. Christians act like pagans and pagans like Christians; here is there, although not without the differences we have seen on the battlefield, in the palace or in the tavern. Manipulating small numbers – addition and subtraction – finds far less success than taking bigger risks with the large sums involved in multiplication. Greater dimensions are successfully added when spiritual and material concerns dovetail. But we can still ask, is this paradoxical convergence mutually reinforcing or mutually subversive? I would wager that the answer is potentially double, reinforcing and subversive, since the play is not reducible to any side of the argument but a complex demonstration of pro and con on both sides (cf. how realism and fantasy play together in varying measures in both court and tavern). In the spirit of fools, this is not the logic of either/or but rather and/both *plus* neither/nor.

*Le Jeu de Saint Nicolas* may be read as a reflection of and on the kind of fabulous profits the Crespin brothers made through money lending at 14-15% per annum, compounded from year to year, although hidden behind the simple interest of successive notes reissued in increasing sums to hide the compounding. Thus 87 L lent to Calais over six years earned back 201 L (Derville, 1994: 40), a return that makes the doubling of the king's treasure look paltry by comparison. The *Carité des jongleurs et des bourgeois*, of which Jehan Bodel was very likely a member since his name appears in their necrology, is a product of the synergy between money-making and artistic production in the rich city of Arras. Just as importantly, such a confraternity gives expression to the dynamic between religious service and secular celebration in medieval culture. Bodel's own highly varied repertoire is a tribute not only to his poetic genius but the eclectic tastes of his Arrageois audience. A writer whose patrons may be found across the spectrum of Arras's citizenry does well to please even while poking fun at a variety of constituents reflected in this urban miracle of St. Nicholas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Protective and suggestive ambiguity resists any reductive answer to the complex question of who may be the pagan Other in contemporary Arras. Although the Church officially offered a critique of usury as the sin of theft, unofficially individual churchmen were implicated in its operations and benefits, in the form of loans, legacies and donations. Take the case of Raoul de Chapeau Cornu, archdeacon and then bishop of Arras (elected 1203-04, re-elected 1204-05), whose will included a substantial list of debts owed and excused[11]. He was well-known for love of St. Nicholas, astute financial dealings and good investments. Overtones of usury? Carol Symes (1999: 162) suggests that Innocent III's letter to Raoul, complaining about increased usury in Arras, may have implicitly targeted the bishop among the offenders. Interestingly, as Alain Derville points out (1994: 45-46), the Church seldom took action against the big-time usurers in Arras but targeted instead the small offenders who had to pay fines, while the major money lenders were hardly required to return their 'stolen' gains in deathbed restitutions. Just so, in Jehan Bodel's play, the thieves bear the brunt of their crimes and fail to make a big killing, while the king's gamble pays off handsomely in material and spiritual benefits. If there is a critique of usury or excessive gains in *Le Jeu de Saint Nicolas*, it may not fall exactly where the Church or the court would normally place it[12].

In a play world where no ecclesiastical presence appears on stage (except in the possibly added prologue), where no condemnation of dice games and money lending is expressed, *Le Jeu de Saint Nicolas* elicits our sympathy for the thieves, as much as our enthusiasm for the king's successful conversion through gambling, the winning combination of spiritual and mercantile concerns. Conflicts harmonized do not, however, disappear against the background of competing power centers inextricably intertwined in the history and geography of Arras – the aristocracy, the patriciate, and the Church, or more complexly, the king and the count, city administration and commercial activity, the secular clergy of the cathedral in the *cité* and the monastery of St. Vaast in the *ville*. If in the

[11] Symes (1999: 159-63). She indicates that Raoul was solidly established in Arras from at least 1191 under Pierre, the previous foreign bishop (159), and makes tantalizing connections with Jehan Bodel's play signaled by the correlation between Raoul's name and the *cornu mahommet* (v. 513).

[12] Cf. Jehan Bodel's fabliau, *Brunain la vache au prestre*, where another miracle of doubled fortunes shows the same underlying economic principles operating in material and spiritual dimensions. As befits the cheeky humor of the fabliau, peasant simplicity wins over clerical cupidity, and mutual subversion of values seems more likely than mutual reinforcement.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

play these differences may be mapped onto the parallels as well as the tensions between court and tavern, pagan and Christian, where zero-sum games are expanded by the geometries of compound interest, the triumph of capitalist conversion at the end does not so much abolish difference (cf. Suárez, 1994), as celebrate the dynamic of interaction among these continually competing and converging forces. After reading Jehan Bodel's exuberant masterpiece, can we be sure that God doesn't play dice with the universe?

## REFERENCES


BAUMGARTNER, Emmanuèle. Unpublished lectures on *Le Jeu de saint Nicolas*.

BERGER, Roger. 1981. *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle: Les chansons et dits artésiens*. Arras: Comité départemental des monuments historiques du Pas-de-Calais.

–. 1970. *Le Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*. Arras: Comité départemental des monuments historiques du Pas-de-Calais.

BODEL, Jean. 1965. *Fabliaux*. Ed. NANDIN, Pierre. Paris: Nizet.

–. 1965. *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*. Ed. par HENRY, Albert. Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn. 2002. "What Short Tale Does Jean Bodel's Political Pastourelle Tell?" *Romania* 120. 118-31.

BORDIER, Jean. 1991. "Le Jeu de Saint Nicolas ou le miracle de l'image". *Revue des Langues Romanes* 5. 59-74.

COWELL, Andrew. 1999. "Le *Jeu de Saint Nicolas* and the Poetics of the Tavern". In: *At Play in the Tavern: Signs, coins, and bodies in the middle ages*. 54-110. Ann Arbor: U. of Michigan Press.

DERVILLE, Alain. 1994. "La finance arrageoise: usure et banque". In: CASTELLANI, Marie-Madeleine – MARTIN, Jean-Pierre (eds.). *Arras au moyen âge: Histoire et Littérature*, 37-52. Arras: Artois Presses Université.

DINSHAW, Carolyn. 1980. "Dice Games and Other Games in *"Le Jeu de Saint Nicolas"*. *Publications of the Modern Language Association* 95. 802-11.

DRAGONETTI, Roger. 1984. "Le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel". In: ARATHOON, Leigh M. (ed.). *The Craft of Fiction*. 369-91. Rochester: Solaris Press.

FOULET, Lucien – FOULON, Charles. 1944. "Les scènes de taverne et les comptes du tavernier dans *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel". *Romania* 68. 422-43.

GREIMAS, A. J. 1968. *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*. Paris: Larousse.

HUNT, Tony. 1976a. "The Authenticity of the Prologue of Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*". *Romania* 97. 252-67.

–. 1976b. "A Note on the Ideology of Bodel's Jeu de Saint Nicolas". *Studi francesi* 58. 67-72.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PAYEN, Jean-Charles. 1973. "Les éléments idéologiques dans *Le Jeu de Saint Nicolas*". *Romania* 94. 484-505.

–. 1983. "Théâtre médiéval et culture urbaine". *Revue d'histoire et du théâtre* 55. 233-50.

RAYBIN, David. 1988. "The Court and the Tavern: Bourgeois Discourse in *Li Jeus de Saint Nicolai*". *Viator* 19. 177-92.

REY-FLAUD, Henri. 1980. *Pour une dramaturgie du moyen âge*. Paris: Presses Universitaires de France.

ROUSSEL, Henri. 1957. "Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle". *Revue des Sciences Humaines* n.s. 87. 249-86.

RUELLE, Pierre. 1995. *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*. Paris: Presses Universitaires de France.

SALY, Antoinette. 1987. "A propos du *Jeu de saint Nicolas* de Jehan Bodel: Tervagan, le 'nicolai' et la communion des saints". *Travaux de linguistique et de littérature* 25. 33-48.

SPONSLER, Claire. 1996. "Festive Profit and Ideological Production: *Le Jeu de Saint Nicolas*". In: TWYCROSS, Meg (ed.). *Festive Drama*, 66-79. Cambridge: D. S. Brewer.

SUAREZ, María Pillar. 1994. "L'autre dans *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel". In: CASTELLANI, Marie-Madeleine – MARTIN, Jean-Pierre (eds.) 1994. *Arras au moyen âge: Histoire et Littérature*, 163-73. Arras: Artois Presses Université.

SYMES, Carol. 1999. "The Makings of a Medieval Stage: Theatre and the Culture of Performance in Thirteenth-Century Arras". Dissertation, Harvard University.

ZINK, Michel. 1978. "*Le Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, drame spirituel". *Romania* 99. 31-46.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE SILENCE PROFOND DU 'JEU DE SAINT COISNE' DANS LE *JEU DE ROBIN ET DE MARION*

ROSANNA BRUSEGAN
Université de Vérone

Le *Jeu de Robin et Marion*, représenté à la Cour angevine de Naples vers 1285[1], célèbre le triomphe de la joie et de l'amour dans un feu d'artifice séducteur de chants, de danses et de jeux. C'est ainsi qu'il satisfait à la fonction principale de la comédie musicale qui consistait à l'époque à amuser le public aristocratique français et napolitain, et avec lui la bourgeoisie marchande cultivée qui gravitait autour de la Cour. Dans la *bergerie* dramatisée de la seconde partie du jeu, la fête champêtre des bergers devient le clou de la représentation, jeu scénique autonome, et non plus simple amplification de motifs lyriques, comme c'était le cas dans les pastourelles chorégraphiques arrageoises. À gagner son autonomie par rapport au motif lyrique idéalisant (cité en qualité de genre de référence), à rétorquer au chevalier qu'elle lui préfère ses brebis, Marion révèle davantage son identité littéraire comme personnage d'un genre (Brownlee, 1989: 432, 433) que son appartenance à une classe déterminée: la pastourelle s'est enrichie des valeurs de la fête folklorique, s'ouvrant à des instances excentriques. La fête champêtre est appelée à sceller d'un acte officiel collectif les fiançailles de Robin et Marion. Comme cela a déjà été souligné (Varty, 1980: 287), le thème des noces est central dans le *Jeu* – ce que prouve également le titre du *Mariage de Robin et de Marote* ajouté par la suite sur le manuscrit 166 de la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Adam de la Halle témoigne en effet d'un intérêt particulier pour le thème du mariage dans ses deux œuvres dramatiques: on en trouve une version polémique dans le *Jeu de la Feuillée*, où le mariage d'Adam et de Maroie est compromis par la volonté qu'exprime le poète de retourner au sein de la *clergie*, qu'il avait abandonnée pour se marier, et où la relation amoureuse de la fée Morgane et d'Hellequin est, elle aussi, sur le point de se dissoudre.

En une savante alternance de dialogue et de chant, la joie des bergers s'exhibe à travers d'inévitables différends et disputes, entre la bergère et

[1] Mais Adam de la Halle pourrait l'avoir composé plus tôt, en Arras (Brusegan, 2004: 100, note 59).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le chevalier, entre les deux amoureux Robin et Marion, et enfin entre les bergers rivaux en amour, qui alimentent la tension dramatique; elle devient le moyen d'expression de l'individualité – comme, par exemple, la caractérisation de Gautier – et d'instances collectives, faisant alterner des moments d'idéalisation et de joyeux renversements de scènes élevées. La joie de Robin et de Marion jaillit de l'amour immédiat et pleinement partagé et de la satisfaction imminente de leur désir.

À l'insatisfaction courtoise, que figure ironiquement le dialogue initial entre la bergère et le chevalier, s'oppose dans la seconde partie du jeu son alternative: la joie et le plaisir d'amour célébrés et représentés dans une grande variété d'actions et de discours. Le chevalier, qui s'en était pris – mal lui en prit – à Marion pour la convaincre et l'enlever pour son propre plaisir, se laisse finalement gagner par la joie collective et s'éloigne en chantant joyeusement le refrain de fête onomatopéique que Marion avait entonné peu auparavant: l'humiliation qui vient de lui être infligée ne l'a somme toute guère égratigné. La représentation théâtrale des fiançailles, avec leur accueil collectif, se déploie en un grand nombre de motifs: joutes et disputes amoureuses, fleurette assidue, encouragements adressés aux futurs époux pour qu'ils expriment concrètement leur affection et leur joie.

Adam de la Halle représente dans son théâtre ces deux conceptions opposées de l'amour: il en valorise la composante érotique, servant le thème du mariage, grâce à la technique de l'allusion – comme l'emblématise bien cette observation: *Ses tu de quoi je voeil parler, / Robin?* (v. 608-9). Cette technique s'avère particulièrement efficace pour faire passer le contenu érotique qui d'ordinaire est masqué dans la 'haute' littérature, indicateur du discours générique de référence – la pastourelle lyrique. Elle embauche également – en partie du moins – les métaphores et les euphémismes traditionnels, comme ici: *Marote, preste moi ton gant, / S'irai de plus grant volenté* (vv. 764-65) – et devient ce faisant le contexte au sein duquel un contenu licencieux ou scatologique, tantôt dit (*bouse*, *pet*), tantôt tu, mais mimé par le geste, n'en implique pas moins une prise de position idéologique de la part de l'auteur. Autrement dit, si la vacuité et la légèreté sont l'effet de la stratégie d'idéalisation et d'occultation opérée par le discours noble, le renversement des choses élevées, l'élévation au rang de roi du berger Baudon, le jeu des questions-réponses prennent en conséquence une signification plus forte que le simple jeu de société dans lequel les aristocrates voyaient représenté idéalement leur propre désir de bonheur et leur subtil art d'amour affiné dans la chambre des dames.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

J'aimerais ici identifier, dans le contexte des techniques d'occultation (à savoir l'idylle, l'allusion, l'euphémisme), ce mode particulier d'explicitation de la licence qu'est le geste, ou du moins la circonscription d'un contenu alternatif au discours élevé, qui se répercute sur l'interprétation générale du jeu.

C'est un hymne à la joie chanté en chœur par l'assemblée réunie qui inaugure les jeux: *Aveuc tele compaignie / Doit on bien joie mener* (vv. 427-28). Marion préside aux préparatifs et au protocole de la fête comme une vraie reine courtoise et prude. C'est elle qui invite à manger, à jouer, à danser. La gentillesse de Marion, la *courtoise vilaine*, relève du procédé idéalisant auquel l'aristocratie soumet le monde pastoral en le transformant en idylle, mais le processus de civilisation de la tradition folklorique est constamment relativisé par des éléments appartenant à cette même tradition: la folie, le sexe, les bassesses du corps, la gestualité. La même fonction relativisante est assurée par l'allusion érotique, par l'équivoque, par l'erreur, par le chant dissonant qui introduisent dans l'idylle des ambivalences comiques.

Dans ce contexte nuptial et festif, les allusions érotiques (Varty, 1980; Brusegan, 1985, 2004) trouvent leur justification. Elles teintent tour à tour les éléments traditionnels du paysage, le don du gant[2], les animaux (*oisel*, *hairon*, *faucon*), les outils agricoles (*karue*), mais aussi: les instruments de musique (la valence érotique de la cornemuse se dégage de l'euphémisme *cosete*, v. 712); les mets du festin (tout en chantant, Robin offre son chapon dodu et grassouillet (*Que jou ai un tel capon, / Qui a gros et cras crepon*, vv. 673-74) (Brusegan, 1985, 127; 2004: 396, n. v.); le fromage remisé dans le corsage de Marion, où une récente interprétation psychanalytique décrypte un emblème du sein maternel (Jequier, 1993: 50), que dévoilent les allusions salaces d'Huard (*Di moi, c'as tu chi en ches boches?*, v. 646); les actions et la gestualité transgressives: la jeune brebis de Marion emportée par le loup est ramenée par le courageux Robin, mais *Ele a le cul devers le teste!* (v. 598), couverte de boue et pleine d'ecchymoses (*perse* 'déflorée', v. 602) (Varty, 1980: 291; Dufournet, 1980: 155).

L'idéalisation du monde pastoral se heurte continuellement à sa limite négative, qui l'empêche de basculer dans l'irréalité (Blanchard, 1983: 40). Si l'idéalisation s'accomplit surtout par des intermèdes chantés, des éléments isolés, comme la citation, d'ailleurs erronée, d'*Audigier*, font

[2] Cf. *La sorisete des estopes*, v. 140: *Venez, si entrez en mon gant* (Brusegan, 1994: 296, 379).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sombrer le niveau du dialogue dans la plus vulgaire scatologie. Cette dégradation, qui à une première lecture semblerait plutôt isolée, n'est en réalité pas la seule à paraître dans l'idylle, car celle-ci se joue tout entière sur les doubles sens et sur les allusions, un aperçu de licence bien concrète. L'univers des valeurs de la fête folklorique est le moteur de la relation polémique entre le monde idéal et la réalité. Les nombreuses allusions érotiques ouvrent l'idylle à des instances autres. D'un côté, cette tendance prive les personnages de véritable épaisseur idéologique, et les rend évanescents, de l'autre, la caractérisation qu'en fait Adam de la Halle renvoie directement à cette limite: le trait de *folie* des bergers devient un élément positif excentrique. Le monde des bergers n'est nullement atemporel et totalement idéaliste: comme lorsque Gautier se vante de ses propres biens, des événements et des anecdotes quotidiennes qui laissent affleurer une réalité plus complexe.

Avec les jeux, le divertissement atteint son comble: c'est le rire paillard qui triomphe. La licence, constamment corrigée par les stratégies de couverture euphémiques confiées au discours, s'y déploie dans toute sa violence, par le seul truchement du langage des gestes et du silence. Le vide et le masque idyllique assurés par l'euphémisme qui caractérisent la comédie sont ici suspendus: un contenu alternatif déboule sur la scène de la représentation.

Le jeu appelé – par erreur, d'ailleurs – *as Roys et as Roïnes*, connu également sous le nom du *Roi qui ne ment*, crée, avec le jeu de saint Côme, un contexte ludique commun où domine la licence. Baudon, élu roi des fous de la fête champêtre, est invité à se lever et à se laisser couronner de la guirlande de paille de Peronnele; ensuite les bergers s'adonnent ensemble au jeu des questions et des réponses. Chacun à leur tour, ils vont à la Cour pour répondre aux questions que le Roi du jeu invente toujours du côté du sexe. A Robin, le roi demande s'il sait reconnaître le sexe d'une petite brebis nouveau-née: *Robin, quant une beste naist, / A coi ses tu qu'ele est femele?*, vv. 522-23). A Gautier, s'il a jamais été jaloux, et celui-ci en attribue la faute à un mâtin qui 'frappe' (*hurte*) à la porte métaphorique de la bergère: c'est le chevalier qui tente de la séduire et a mérité les remontrances du berger d'abord (*Me cuidiés vous chi faire honte*?, v. 529), et de Marion ensuite (*li demande est laide*, v. 531). A Perrete, dont Baudon voudrait obtenir la main, quel est le plus grand plaisir d'amour qu'elle ait jamais éprouvé dans sa vie? Et à Marote enfin, qui le prie de lui faire une *demande bele* (v. 575), jusqu'à quel point elle aime Robin, son cousin? Le sexe est le sujet tabou pour les personnages féminins, alors qu'il est exhibé chez les personnages masculins. Marion

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

refuse le contenu scabreux qu'elle taxe de *laid*, *honteux* par euphémisme, c'est-à-dire qu'elle exige des euphémismes de décence. Robin lui-même fait semblant d'être gêné par la question du roi, et Marion doit l'inciter à surmonter son embarras (*N'en soiés honteus ne confus*, v. 548). Le rêve idyllique, d'une part, et son dévoilement d'autre part, (Blanchard, 1983: 37); le chant courtois de Marion et du chevalier à l'ouverture du jeu, et le chant raté de Gautier plus loin, l'euphémisme élégant, puis le mot cru et vulgaire. Au cours de la fête de fiançailles, le sujet du sexe, qui n'est évoqué qu'indirectement par le jeu du *Roi qui ne ment*, est par contre crûment poussé sous les feux de la rampe dans le jeu de saint Côme. Relisons le passage qui l'introduit:

MARIONS
Or pourpensons un ju.

HUARS
Veus tu as Roys et as Roïnes?

MARIONS
Mais des jeus c'on fait as estrines
Entour le veille du Noël?

HUARS
A saint Coisne?

BAUDONS
Je ne voeil el.

MARIONS
C'est vilains jeus: on i conkie.

HUARS
Marote, si ne riés mie!

MARIONS
Et qui le nous devisera?

HUARS
Jou, trop bien. Quiconques rira
Quant il ira au saint offrir,
Ens ou lieu saint Coisne doit sir.
Et qui en puist avoir s'en ait! (vv. 430-41)

Nous ne savons pas grand chose de ce jeu, si ce n'est qu'il est cité dans la longue liste de jeux auxquels s'adonne le jeune Gargantua (chapitre XXII): *à sainct Cosme, je te viens adorer*. Le jeu de saint Côme

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

est généralement décrit comme suit: un personnage joue le rôle du saint, cependant que les participants au jeu lui offrent des cadeaux ridicules (Langlois, 1924: 66; Tissier, 1984, 463, 1988, III, 108; Dufournet, 1989, 147; Merceron, 2002, 195; Brusegan, 2004, 42) ou fictifs (Sainéan, 1922, I: 280) et s'efforcent de ne pas céder au rire en voyant ses grimaces, car ils risqueraient alors de devoir prendre sa place. Le *Jeu de Robin et Marion* nous offre à ce sujet de précieuses informations. Par Marion, nous savons que le jeu relevait du cycle des festivités des Douze Jours compris entre la Noël et l'Épiphanie (vv. 432-433). Indirectement, nous pouvons également déduire que la représentation de la comédie dut avoir lieu au même moment calendaire, puisqu'aussi bien Robin se plaint du grand froid: *Par le saint [Dieu], j'ai desvestu, / Pour che qu'i fai froit, men jupel, / S'ai pris me cote de burel*, vv. 115-17). La *bergerie* lyrique constituait en effet un des intermèdes les plus appréciés du public des représentations dramatiques de la nuit de Noël[3]. La libre atmosphère du mois de décembre expliquerait aussi le caractère mouvementé des *tripudia* des bergers et les danses sensuelles.

La brève description qu'Huard nous donne du jeu ne suffit cependant pas à expliquer la raison qui pousse les joueurs à rire. La nature des cadeaux offerts au saint reste obscure et on ne comprend guère en quoi Huard se ridiculise quand il offre deux marcs, puisqu'il semble que les dons pécuniaires plaisaient à saint Acaire dans le *Jeu de la Feuillée*, comme le prouve l'invitation du moine à offrir au moins une petite monnaie (*abenguete petite*, v. 336). Mais surtout pourquoi Marion taxe-t-elle le jeu de vulgarité? (*C'est vilains jeus: on i conkie*, v. 435). Pourquoi proteste-t-elle jusqu'à ce qu'on arrête le jeu? N'exagère-t-elle pas un peu? Un tel étalage de protestations, une telle *verbositas* pour que soit passé sous silence le nom des dons laisse transparaître un contenu licencieux, qui devait être confié aux seuls gestes.

Huard joue au metteur en scène, décrit le jeu (*Quiconques rira / Quant il ira au saint offrir, / Ens ou lieu saint Coisne doit sir* (vv. 438-40)) et décide des tours de chacun. Gautier offre le premier, puis doit prendre la place du saint parce qu'il a ri. Puis c'est au tour de Marion qui se retient de rire: *Dieus! Com ele se tient de rire* (v. 450). Vient ensuite la polie Peronnele qui se refuse de jouer. Baudon, qui a abandonné sa place de roi à Gautier, s'empare du rôle d'offrant, mais, puisqu'il sait de quoi il retourne, il se retient de rire. La nature des cadeaux offerts au saint n'en

[3] Selon Kenneth Varty (1960: 12) les bergers du *jeu* renvoient aux bergers de l'Annonce faite aux bergers.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

garde pas moins tout son mystère! On ne connaît que les deux marcs d'Huard (*Ves chi deus mars* (v. 459), une belle petite somme pour un berger! Tout d'abord, Huard nie avoir ri, puis il accepte de payer son gage et de jouer le rôle du saint. Enfin, c'est le cadeau mystérieux de Robin, le dernier, le protagoniste de la fête avec Marion et futur jeune marié, qui semble satisfaire l'avide saint Côme (*Tenés, sains Coismes! Est che pais?*, v. 467): mais sa nature est scabreuse, laisse entendre Marion: *Ho! Singneur, chis jeus est trop lais. / En est, Perrete?* (vv. 468-69).

Mais il faudrait des preuves plus éclatantes que ce qui peut sembler une simple supposition. Le fait est que le contexte dans lequel se déroule le jeu de saint Côme est décidément érotique. Aux allusions sexuelles plus ou moins voilées du jeu du *Roi qui ne ment* s'ajoutent d'autres joyeuses et concrètes manifestations du corps carnavalesque: Gautier encourage ses copains à péter (*Faisons un pet pour nous esbatre!*, v. 474), puis il s'exhibe dans un morceau qui chante la défécation en empruntant un passage d'*Audigier* cité 'en substance' (*Audigier, dist Raimberge, bouse vous di*, v. 735)[4] (Lazzerini, 2003). Puis tombe le silence du jeu de saint Côme.

On sait qu'au Moyen Âge saint Côme avait quelque chose à voir avec l'acte sexuel et les cultes phalliques. Chez le poète Antoine Oudin on trouve l'expression 'heurter à la boutique de saint Cosme', qui signifie 'prendre la vérole et avoir besoin d'un chirurgien'[5]. Le *Jeu de Robin et Marion* présente aussi une variation synonymique de la 'boutique de saint Côme' qu'utilise Gautier, le plus grossier des bergers: *hurter a l'huis de le cambre*.

> Oïl, sire, pour un mastin
> Que j'oïs hurter l'autre fie
> A l'uis de le cambre m'amie,
> Si en soupechonnai un home. (vv. 516-519)[6].

Le jeu de saint Côme revient dans la *Farce du chaudronnier* (Tissier, 1988, III: 86), où un chaudronnier, qui cherche en vain à apaiser une dispute conjugale, fait semblant d'adorer le mari promu au rang du saint phallique imaginaire Coquilbault en disant: *sainct Coquilbault, je vous adore*. Dans cette farce, saint Coquilbault est mis par deux fois en relation avec saint Côme. Ce saint imaginaire et saint Côme sont des vestiges d'anciens cultes priapiques dont il existait encore des témoignages au

[4] V. 321: "Audigier, – dit Grinberge – bouse vos di!" (Lazzerini, 2003: 134). Cf. Braet, 2000: 83-90.

[5] Cit. par Di Stefano, 1991: 781; Merceron, 2002: 195.

[6] Cf. l'expression MF *hurter a l'huiz d'une femme* chez Laurent de Premierfait (Di Stefano, 1991: 441).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

XVIII^e siècle dans le Sud de l'Italie. A Isernia, près de Naples, se tenait tous les ans, le 17 septembre, la fête de saint Côme et Damien, une foire dite des *Perdonanze* pendant laquelle les femmes du village vendaient des ex-voto en cire qui avaient la forme des membres touchés par la maladie (Payne Knight, 1962; Di Nola, 1993:105-106; Merceron, 2002: 195)[7]. Ce n'est que si on attribue aux dons des bergers une valeur obscène, que l'on peut comprendre les rires retenus des participants, la honte de Robin et la pruderie de Marion. Le saint n'est content que lorsqu'il reçoit le cadeau de Robin: serait-ce un phallus exhibé? Les témoignages historiques et ethnologiques nous permettent de dire que l'organe sexuel n'était pas interdit dans tous les contextes. Il ne l'était pas, par exemple, dans les fêtes folkloriques, comme en témoignerait le geste d'exhibition de Robin.

Pendant toute la comédie, Marion garde un comportement plutôt raffiné: elle reproche à Robin la rudesse de ses gestes; elle se dissocie de ses compagnons de jeu en jugeant celui-ci trop vulgaire. Les personnages féminins adoptent une attitude courtoise, marque distinctive du rôle joué par la femme dans la société de cour. L'interdiction s'est transformée en norme de bienséance sociale et en 'courtoisie'. Marion et Peronnele ne s'abandonnent même pas au rire pendant le jeu de saint Côme.

Dans le *Jeu de Robin et Marion*, une double façon de représenter l'Éros se manifeste: l'allusion et l'euphémisme d'une part, le silence de l'autre. D'un côté, la faculté de tout dire (Liborio, 2002: 204) mène à une grande liberté du jeu linguistique et gestuel, puisqu'aussi bien l'interdiction est la principale cause de la synonymie et de la variété euphémique (Galli de' Paratesi, 1964: 66): plus un objet nous intéresse, et plus nous éprouvons

[7] Voir la description à peine différente du même culte par l'anthropologue Alfonso M. di Nola (1993: 105-106), que je traduis: 'L'un des soucis majeurs de la vie populaire a toujours été lié aux déficiences de la sexualité, l'impuissance masculine comme la stérilité de la femme, considérées comme des maux qui attentaient à la reproduction et au bien-être du groupe. Jusqu'à la moitié du siècle dernier le modeste sanctuaire dédié, à Isernia, aux saints Côme et Damien, des personnages qui s'étaient superposés aux Dioscures du monde gréco-romain, était une destination pour les fidèles et les pèlerins de sexe masculin désirant garantir leur propre vigueur sexuelle. Dans une lettre que Lord William Hamilton, ambassadeur anglais à Naples, envoyait le 30 décembre 1781 à ses amis, il est fait explicitement référence aux paysans du Molise et des Abruzzes qui, participant à la foire tenue près de l'église, acquéraient de grands phallus en cire vendus par les chanoines à l'entrée du sanctuaire. Les paysans, après avoir participé à la messe et déposé les phallus près de l'autel, s'approchait, quand les femmes s'étaient éloignées, de ce même autel, et recevaient de la part du prêtre une bénédiction propitiatoire sur leurs propres organes mis à nu'. Je dois cette référence à l'obligeance de Mr. Valerio Petrarca. L'archéologie témoigne elle aussi de l'existence de membres virils ex-voto sur le territoire de la Gaule. Le marché *des vez* auquel participe en songe la femme insatisfaite du marchand dans le fabliau de Jean Bodel *Le Sohait des vez* se réfère au même culte priapique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le besoin d'en parler et de l'indiquer par de nouveaux synonymes pour mieux en exprimer le contenu émotionnel. De l'autre côté, l'ineffabilité de l'organe sexuel pousse au silence et à la valorisation d'un système de communication alternatif. Aucun substitut euphémique de l'organe sexuel n'est jugé satisfaisant ici, dans le milieu de la Cour, qui pourtant autorise les personnages à recourir au vocabulaire érotique euphémique[8]. A côté de l'utilisation du discours allusif, le vilain mot réservé aux bergers est remplacé ici par le geste, qui dit l'organe sexuel par le seul truchement de ce que John Orr nomme l'euphémisme zéro (Orr, 1953: 167). J'imagine que les cadeaux offerts à saint Côme par les bergers dans le *Jeu de Robin et Marion* montraient par le geste les organes sexuels, dans un crescendo, depuis le sexe mimé par les personnages masculins (Gautier, Baudon, Huard) jusqu'à Robin jeune promis. A la parole fait suite le plus profond silence.

## RÉFÉRENCES

BLANCHARD, Joël. 1983. *La Pastorale en France au XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*. Paris: Champion.

Braet, Herman. 2000. "'Audigier': de la dissonance comme moyen de dérision". In: Jean Dufournet (éd.). *"Si a parlé par moult ruiste vertu". Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*. Paris: Champion. 83-90 (Congrès, colloques et conférences sur le Moyen Age, 1).

BROWNLEE, Kevin. 1989. "Transformations of the Couple: Genre and Language in the *Jeu de Robin et Marion*". *French Forum*, 19. 419-433.

BRUSEGAN, Rosanna (éd.). 2004. Adam de la Halle, *Teatro. La commedia di Robin e Marion, La Pergola*, Venezia: Marsilio.

–. 1985. "Le *Jeu de Robin et Marion* et l'ambiguïté du symbolisme champêtre". In: BRAET, Herman. – NOWE, Johan – TOURNOY Gilbert (éds.). 1985. *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven: Leuven University Press, 119-129.

–. 1994. *Fabliaux*. Paris: UGE.

DI NOLA, Alfonso M. 1993. *Lo specchio e l'olio. Le superstizioni degli italiani*. Bari-Roma: Laterza.

DI STEFANO, Giuseppe. 1991. *Dictionnaire des locutions en moyen français*. Montréal: CERES.

[8] Varty, 1980: 287, 289: *Jeuer seur che bel palefroi*, v. 70. Brusegan, 1985: 122: *Li Robins ne regiete mie / Quant je vois aprés se karue*, vv. 74-5; *Tient a moi as cans compaignie /.../ Pluseurs fois, menu et souvent*, vv. 569-71; *Que jou ai un tel capon, / Qui a gros et cras crepon*, vv. 673-74. Sur l'euphémisme *hurter a l'uis* utilisé par Gautier, voir *supra*. Par contre la valeur euphémique des expressions: *Mais or faisons feste de nous*, v. 138; *Robin, fai nous un poi de feste*, v. 186 (Varty, 1980, 288) ne me semble pas certaine.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DUFOURNET, Jean (éd.). 1989. Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et de Marion*, Texte original établi et traduit, introduction, notes, dossier, bibliographie et chronologie. Paris: Garnier-Flammarion.

–. 1980. "Complexité et ambiguïté du *Jeu de Robin et Marion*. L'ouverture de la pièce et le portrait des paysans". In: *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire littéraire offertes à J. Horrent*, Tournai: Gedit. 141-159.

GALLI DE' PARATESI, Nora. 1964. *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*. Milano: Mondadori.

JEQUIER, Claire. 1993. "Portrait de fou avec gourdin et fromage. Hypothèses d'interprétation". *Paragone* 520-522. 42-54.

LANGLOIS, Ernest (éd.). 1924. Adam le Bossu, trouvère artésien du XIII^e siècle, *Le Jeu de Robin et Marion* suivi du *Jeu du Pèlerin*. Paris: Champion.

LAZZERINI, Lucia (éd.) 2003. *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*. Roma: Carocci.

LIBORIO, Mariantonia. 2002. *La letteratura francese medievale*. Roma: Carocci.

MERCERON, Jacques. 2002. *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués en France et en Belgique francophone du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil[9].

ORR, John. 1953. "Le rôle destructeur de l'euphémisme". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 2-3-4. 167-175.

PAYNE KNIGHT, Richard. 1962. *Le Culte de Priape*. Paris: Losfeld.

ROSSI, Luciano (éd.) 1992. *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*. Paris: Librairie Générale Française.

SAINEAN, Lazar. 1922. *La langue de Rabelais*, I. Paris: E. de Boccard.

TISSIER, André. 1988. *Recueil des Farces. (1450-1550)*, III. Paris: SEDES-CDU.

VARTY, Kenneth. B.A. (éd.). 1960. *Le Jeu de Robin et de Marion par Adam de la Halle précédé du Jeu du pèlerin*. London-Toronto-Wellington-Sydney: Harrap.

–. 1980. "Le Mariage, la courtoisie et l'ironie comique dans le *Jeu de Robin et Marion*". In: *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*. 2 vols., II. 287-292. – (*Marche Romane*, 30). – Institut de Français: Université de Haute Bretagne.

[9] Je remercie Mme Lucia Lazzerini pour m'avoir signalé cet ouvrage.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# STAGING AN *ARS MORIENDI* FOR A LATE-MEDIEVAL MERCHANT

EDELGARD E. DUBRUCK
Marygrove College

In view of death's virulent hold on late-medieval persons, with its unknown moment of onset and soteriological consequences for unbelievers, texts aimed to alleviate uncertainties by offering advice on how to die a Christian death, *Sterbebüchlein*, proliferated notably during the fifteenth and sixteenth centuries in Germany, after the Council of Constance (1414–18) had recommended that laity adopt clerical practices for the last ritual of agonizing persons, above all during epidemics[1]. Thus, a large group of *Ars moriendi* texts appeared in southern Germany, the most popular of such treatises being enhanced by blockbook or smaller woodcut illustrations (Jeep, 2001: 27–28). In order to reach the general population, the morality play *Elckerlyc* was created in the Netherlands (printed in 1495), a similar piece (*Everyman*) appeared in England (1525), while German *plays* on death were relatively scarce[2]. Yet, the *Munich Play of Moriens* (1510) exists (*Das Münchner Spiel vom sterbenden Menschen*) and was apparently staged in that city simultaneously with a *Weltgerichtsspiel* (Last Judgement Play – Cramer, 1990: 229)[3].Thus, an *Ars moriendi* text seems to have become drama.

That the dying man was a merchant is significant, since traders were playing an increasing role in late-medieval economy. Their services were sought, their wealth envied, and their shortcomings criticized; early on, the Dances of Death had marked the merchants' mortality, and while their activities were the beginning of modern capitalism, traders remained surrounded by an ambiguity – which we investigate toward the end of this study.

During the early twentieth century literary critics did not recognize much stylistic and ideological value in the *Münchner Spiel*, not even

[1] On death in the Middle Ages, see DuBruck – Gusick (1999).

[2] For the Dutch original and its woodcuts, see Logeman (1907). Also: Könneker (1983), Valentin (1980); as well as Wim M. N. Hüsken in Jeep (2001: 179).

[3] Last Judgement Plays (eschatological dramas) were staged almost as frequently as Passion plays. Most *Weltgerichtsspiele* alluded to Christ's explanations about the Last Judgement (Matthew 25, 31 ff.).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Johannes Bolte, its first editor (Creizenach, 1969: vol. 3, 245). Was this thespic treatise only a *Lesedrama*, or intended to be read by actors on a stage[4]? However, we intend to show that this *Ars moriendi* may indeed have been staged; that it anticipates God's individual judgement of a person (*Eigengericht* – a concept advocated by Thomas Aquinas[5]); that the figures trying to influence three *morientes* do alternate (as in all *Artes moriendi*) between various devils and a priest, monk, or angel; that it is a play within a play, as a merchant views an *exemplum* of three *morientes* tempted by different powers and possibilities; that the merchant (merely present and practically little mentioned by Bolte) is an important figure in late-medieval society, a person whose multiple temptations have aroused antipathy among citizens, and that he is the psychopomp causing an explanation of purgatory's function (at the end of the play), while the concept (of purgatory) is missing in other *Artes moriendi* and in the Bible. Finally, the piece also shows traces of *Everyman*, in that the dying persons' past lifestyles enter into the discussion[6].

At the performance, a herald (similar to carnival play precursors) addresses the audience, asks for silence, announces the topic of the play (death), and begs for indulgence, if the contents do not please everybody. The play (of 1,848 verses) begins with a dramatic prologue in heaven (244 vv.), as do many mysteries, passions, and some morality plays (Velz, 2004). Satan appears in front of God's throne – God remains visible throughout the play (Bolte, 1907: vii), – criticizes God's leniency toward sinning humankind, and cites preceding cases of due punishment from the Bible. The deity agrees with Satan's observations and seems sorry to have created *Humanum genus*: *Mich rewt, das ich den menschen erschaffen hab, / seyd er vonn sünden nit wil lassen ab* (vv. 121–22). Accused by Satan, *Humanum genus* turns to the Virgin, who is ready to intervene and have Christ ask God for mercy toward sinners, if the latter repent. God willingly agrees, under that condition.

The second precursor introduces the merchant and a 'doctor' (=priest) to the audience, this action followed by a scene of 133 verses, in which the salesman utters the wish to live following God's commandments. The priest will teach him how to live and die, and the audience will therein

[4] Könneker (1983: 91) apparently thinks that it was.

[5] Aquinas (1874: vol. 11, 413): Deus iudicat de singulis hominum operibus, cum post mortem unicuique poenas vel praemia pro meritis tribuit, et dum etiam in hac vita quosdam pro bonis vel malis operibus praemiat vel punit. Ergo videtur quod non sit aliud judicium futurum (*Commentary in Sentencias Petri Lombardi*, 4: 48, qu. 1, art. 1).

[6] Könneker in fact compares *Everyman* and the Munich play in detail.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

receive a lesson from Ecclesiastes 7. However, this trader remains frightened, because his secular life may not please the Lord; on the other hand, he muses:

> Wie ist mir das zuverbringen müglich,
> die weyl ich in der welt muß sein stätigklich
> Unnd meinem hanndel unnd narung nachgeen,
> damit ich in der welt mit eren müg besteen,
> Auch mein weib und kind mit eren hin müg pringen? (vv. 289–93)[7].

Citing St. Jerome, the priest advises him not to sin, to contemplate mortality, the Last Judgement (St. Peter Damian), the uncertainty about the hour of his inevitable death (St. Augustine and Mark 13), and about the place where Death may await the merchant (Eccles. 9)[8]. Further sources mentioned on *contemptus mundi* are: St. Gregory and St. Bernard de Clairvaux, who reminded humankind of the Four Last Things (death, purgatory, the Last Judgement, and hell)[9]. All these recommendations in the play lead to an *exemplum* in four parts (1,081 verses), showing the demise of four humans to the merchant (and to the audience).

Immediately, an arrogant youngster asks Death to reveal his identity, and the skeletal figure confronting the youth gives a self-definition similar to that in the *Peasant of Bohemia* (c. 1400), using paradoxes:

> Du fragst unns, wer wir sein, das sag wir dir:
> wir sein etwas und doch nichts, gelaub du mir,
> Unnd deßhalb seyen wir gar nichts genandt;
> wann wir weder leben, wesen noch gestallt handt.
> Wir sein kain geyst, auch nit begreyflich
> unnd sein doch ettwas fürwar gar heimlich.
> Wir sein des lebens ennd, merck eben:
> alles, das lebt, wirt von unns beraubt seins leben (vv. 387–94)[10].

[7] [How can I comply with all commandments,
since I must live constantly within the world,
and have to trade and earn money for food,
so that I can live honorably,
including my wife and children?] (All translations are mine.)

[8] On the characterization of death in poetry, see DuBruck (1999).

[9] On the Four Last Things, see Mormando (1999).

[10] [You ask who we are [plural majestatis], and we [will] tell you:
we are something and yet nothing, believe me,
and therefore we are called nothing;
since we have neither life, essence, nor character.
We are no spirit and cannot be understood,
and yet we are something hidden from sight.
We belong into life and, note this well:
all living creatures will be bereft of life by us.]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

The young man then accuses Death of injustice (taking the righteous people and letting criminals live), while the skeleton boasts about his power, reminding the lad that his end may come at any time. The young Epicurean shows nothing but contempt, when the priest warns him as well – and the man is killed on the spot and destined for hell by Satan, God, and a devil who promises torture. Death turns to the audience, teaching *contemptus mundi* ('ein allgemeines *Memento mori*', in Könneker's words (1983: 97)) in a long monologue, part of every human's (and therefore the merchant's) instruction in the art of dying well (Duclow, 1999).

The third precursor introduces an *ars moriendi* proper, i.e., scenes where three men are visited alternately by the devil and a monk or priest (vv. 611–1,460); these scenes are doubtless the most important phase of the play and lead to details about purgatory. Speaking to the first victim, the devil attacks God and seems to propose a group of pagan deities instead; the fiend denigrates Christ, denies a dualism of soul and body (both have to die), disclaims the existence of heaven and hell, and states that he prefers reasoning to faith. However, the (first) monk contradicts these statements, saying that God's power is inscrutable; he quotes St. Paul's letters to the Hebrews and Galatians, the Apocalypse (St. John's Revelation), and concludes that faith is indispensable to the believer and disbeliever alike.

The dying man, who beams with confidence that he has followed all of God's commandments, is now applauded by the devil, who seems to approve of the man's spiritual complacency – against which the monk warns in his turn, quoting from Augustine's *City of God* (ch. four) and Guillaume de Paris (de Saint-Amour?), but adds that even purgatory could be valuable, as it purges a soul from sin. The victim then turns to God, as the good robber had turned to Christ on the cross (the latter comparison being mentioned several times in the text). Three devils appear, crying, having apparently lost this soul, which an angel leads to God who thereupon receives it as *allerliebste Freundin* (through mystic vocabulary: dearest friend). Next to the Lord five souls become visible, their hands folded in prayer.

The ensuing scene, a dialogue between the merchant and the priest, features the salesman's question as to why the foregoing soul went to heaven after all. Of course, the clergyman cites the dead man's faith and his early instruction in the art of dying, and he recommends cultivating the same attitude to the merchant, who then wishes to find out more about one's joy in heaven. The learned priest gives an inexpressibility topos,

> O lieber freünd, du fragest hohe ding,
> dye zu gedencken oder zu fragen bin ich zu ghring.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wann Paulus, der in dritten hymel ward verzuckt,
der ward mit aller seiner vernunfft nyder gedruckt,
Das er von hymlischen freüden nit sagen kund,
dann das er sprach: 'es mag nit aussprechen kain mund
Die mynnsten freüd im hymelreich,
es mag kain or hören sicherleich,
So mag kain menschlich hercz sölich freüd erdencken,
dye zu hymel ist on alles wencken' (vv. 827–36)[11],

and quotes a canon of excellent men and quotable authorities from the past (Sampson, Alexander, 'Matusalem', etc.), all of whom might be comparable in achievements to the merchant; and yet, not so in heaven. There, paradoxically, even Solomon's wisdom would be construed as foolishness, etc.[12]

The doctor then recommends repentance, followed by doing good works through charity, – and viewing the second man's death, a person who is careless and most unwilling to die. Another monk (Augustinian) wants to give this man the last sacrament, but the victim refuses – to the great pleasure of the devil who expects to receive this soul. The man becomes sick, but (in spite of a long list of recommendations given by the monk) insists on continuing his carefree life. Finally claimed for hell, this soul then voices regret, using all the resources of his rhetoric:

Auwe, auwe, du grymmiklicher tod,
du pringst mich hewt in schmerczlich angst unnd nodt.
Ich waiß nit, wa ich mich hin keren sol,
ich bin schmerczen, jammer unnd laydes vol.
Wer kompt mir zu hilff in meinem layden?
von allen freüden und wollust muß ich mich scheyden.
O tod, ich het mich noch wenig versehen dein;
du bist hinderrugks auf mich gevallen mit swärer pein (vv. 1,007–14)[13].

[11] [Oh, dear friend, you ask a difficult question,
which to consider or to query I am too humble.
When Paulus was carried to third heaven,
his mind with all its common sense was depressed,
so that he could not speak of heavenly joys,
but said: 'No mouth can utter
the highest joys in heaven,
no ear can hear them,
so that no human heart can imagine such joy,
which never ceases in heaven'.]
On heaven, see Davidson (1994).

[12] Such canons are typical for late-medieval didacticism with its characteristic references to ancient or biblical authorities.

[13] [Oh dear, oh grim Death,
you cause me today painful fear and desperate straights!
I do not know where to turn,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

The following scene returns to the merchant and the priest. Impressed with having heard the last dying man's hellish destination, the salesman listens to another *contemptus mundi* instruction by the doctor and views a third agonizing person, who is complaining about bodily suffering. A third monk consoles this victim and also prepares him for death while urging him to trust in God. Still, another devil tempts the man by trying to keep his mind fixed on his wife and children – instead of imminent death; then, the demon recalls the man's sins (usury, and lack of charities), while the monk advises the moribund to contemplate Christ's suffering for humankind (St. Gregory; Isaiah). Thirteen verses of catechistic questions (posed by the monk) and answers follow, whereupon this soul is taken by an angel to God who receives it as 'dearest friend', but feels that something is missing as yet:

> Du bist ain kind der ewigen säligkait,
> aber du bist noch nit ganntz darzu berait;
> Wann du bist noch nit lauter unnd clar,
> auf erd hast du dein sündt nit gepiesset gar.
> Darumb, lieber enngel, nymm dise freündin mein
> unnd sollt sy füren inn des scharpffen fegfeürs pein (vv. 1,447–52)[14].

Now, the merchant becomes curious about purgatory (*fegfeür*): he asks the priest how much suffering this liminary repository of souls would entail, and the doctor cites from St. Bonaventure (probably Pseudo-Bonaventure, a Franciscan who may have penned the *Meditationes Vitae Christi* in the thirteenth century), and mentions fire purifying the soul of the 'rust of sins' (v. 1,538), flames which are believed to hurt more than all the violence endured by martyrs (v. 1,557). Whereupon a third herald introduces four souls screaming with pain in purgatory and calling their families and friends, in order to make them buy indulgences or contribute to charities (to benefit these souls)[15]. Two angels console the sufferers and strengthen their hopes for post-mortem relief.

I am filled with pain, misery, and grief.
Who will rescue me in my sorrow?
I have to leave a life of joy and delight.
Oh Death, I have considered you little so far.
You attacked me from behind, causing much pain.]

[14] [You are a child of eternal bliss,
but you are still not quite ready;
you are not yet purified and clear,
because you have not atoned for your sins in this world.
Therefore, dear angel, take this soul my friend,
And lead it right into the pain of harsh purgatory.]

[15] On purgatory, see Baumgarte (1999: 183–214).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wishing to avoid this fate, the merchant then asks to be instructed by the priest and learns to repent his sins early; be an honest merchant; pray, attend mass, and give to charities as much as possible; buy indulgences; contemplate the suffering Christ, as advocated by St. Bernard; and avoid avarice (St. Gregory). The last herald now turns to the audience, reinforcing (by summarizing) these lessons.

Johannes Bolte edited the 1510 print by Hans Schobser of a Munich manuscript (now lost, but itself a copy of an earlier source), containing multiple quotations from Saints Augustine, Jerome, Bernard, Bonaventure, and other theological authorities, as we have seen. The print showed a number of woodcuts, which were used repeatedly in Schobser's work, and in a few cases may have been taken from other devotional books[16]; these illustrations were well described by Bolte. According to the latter, the unknown author was probably a Dominican monk or *doctor theologiae*, who (in the work itself) addressed the dying persons and, indirectly, the audience – as do the precursor and the final herald. The play is lengthy and somewhat repetitive, but its climax was doubtless contained in the descriptions of purgatory and requests for purchases of indulgences, while the *exemplum* showed the inner struggle of humankind in order to reconcile its spiritual destiny with a past life spent without thought of death while postponing necessary choices between right and wrong. The main purpose of the piece was, of course, the *ars moriendi* with the (teachers') implicit confidence that it could indeed be learned and taught. The text is therefore that of a morality play, the figures of which are general (nameless) allegorical entities; nevertheless, its teleology aims at purgatory and (indirectly) the benefit of the Church, – even though Bolte (1927: vii) believed that the ending sequence was taken from another source, which goes unmentioned. We do not agree that the piece lacks development, and we also find no fault with its rhymed couplets (Bolte, 1927: vii); however, the length of the lines (number of syllables) varies quite a bit. Bolte's list of actors comprises four precursors, God, Christ, Mary, two angels, Death, Satan, three devils, the merchant, a doctor of theology, *Humanum genus*, a young man, three men dying, three monks, five souls in purgatory, thus altogether twenty-nine persons (Bolte, 1927: 1). On the stage, we think however that the devils, three dying men, and monks can be played by one person (in each category), each of whom would change his appearance (costume) slightly to be different each time.

[16] This custom existed in early print culture: see, for example, the woodcuts in the Pierre Levet edition of Villon's works (1489), reproduced at least nine times before 1500, and more than twenty times before 1533 (see Dufournet, 1973: 201).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

The emphasis on purgatory at the play's end probably did not derive from a specific text. The topic had existed for some three hundred years and was born from the desire (of clergy as well as laity) to have an intermediate place between heaven and hell for sinners to better their chances before the Last Judgement, and, of course, because of the need for Church income through indulgences. 'Invented' in the twelfth century (Le Goff, 1984), 'purgatory was imagined as a place akin to hell, albeit a location of temporary rather than eternal suffering. According to Jean Delumeau, the Dominicans played a particularly important role in preaching and popularizing this ... temporary hell'[17]. An emphasis upon frequent confession of sins occurred in 1215 (Fourth Lateran Council). The reasons why a late-medieval salesperson should be so curious about purgatory are his own lifestyle and his consciousness of the ambiguity with which merchants were regarded at the time, a circumstance which I have treated in a previous study (DuBruck, 2003: 97–110).

Merchants were successful in early modern society, especially in cities. Contrary to the medieval Augustinian ideology, which cherished poverty and honest interchanges of marketable goods, merchants were believed to further their own profits and were not afraid of usury (often disguised as insurance – Cowell, 1999). Of course, citizens loathed cheating in trade, which began with the activity of itinerant peddlers, exaggerated advertizing, and price-rigging. We have demonstrated in addition that

> (t)he poor revolted against rich traders during the fourteenth-c. crisis and in the 1525 Peasant War; the Church vituperated the merchant class in an attack beginning with Gratian in the twelfth century ... and seconded by St. Thomas Aquinas, who emphasized that commerce in itself had a certain shameful character (DuBruck, 2003: 105–106).

While the *ars moriendi* merchant is reticent about his own practices, he is obviously afraid of purgatory and welcomes the doctor's instruction (vv. 1,766–1,815), as mentioned above, including almsgiving and buying indulgences, in order to accumulate a treasure in heaven (v. 1,811).

To place the merchant figure into perspective, we add that Munich, the capital of Bavaria, where this play was created and apparently performed, was a wealthy city of ten thousand inhabitants in 1412, the population of which grew to fourteen thousand by 1500. The city

[17] Worcester, 1999: 161. Delumeau's work discussed there is *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident XIII^e–XVIII^e siècles* (Paris: Fayard, 1983). Delumeau also enumerated eighteen spiritual punishments in purgatory, as listed by St. Bernardino of Siena (1380–1444; see, in turn, Mormando (1999). The list appeared in French *Mystères de la Passion* since the fourteenth-c. narrative *Passion Isabeau*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

experienced an economic upswing and an increase in artistic activity in the fifteenth and sixteenth centuries (Scott, 1998: 347–348). Located at an important trade route from the North to Austria and Italy, Munich was supported by a rich hinterland (agriculture) and by the wealth of the Bavarian cities Regensburg, Augsburg (city of the Fuggers), and Nürnberg and their intellectual milieu (DuBruck – Göller, 1983). The Fugger trading company alone collected papal taxes and lent to the Hungarian king; its loans were secured on silver and copper mines, made productive by further Fugger investment in new technology. The Fugger patricians opened branches in Italy, the Low Countries, Germany, Silesia, Poland, and Livonia in the early sixteenth century[18].

There is little doubt about the theatricality of Bolte's play edition. The scenic layout can be studied easily in a few marginal instructions and following the descriptions of the twelve woodcuts – which may, in fact, indicate twelve mansions on a simultaneous stage. The first illustration shows a dying person in bed, who has on his right a priest with a monstrance and an angel; in front and under the bed are four devils. The same picture returns before verses 591, 901, and 1,175. The second woodcut (before the prologue in heaven) presents God on his throne, who unsheathes a sword, with Christ (almost nude) on his right side, and Mary on the left. At the bottom of this group two crowds of humans are visible (repeated just before vv. 103, 267, 485, 1,087, and 1,417)[19].

The next illustration shows a devil leaning on a pole to the left, with a withered tree in the background – this scene is repeated just before v. 485 (where Satan praises God). Woodcut 5 presents a learned man in a scholarly habit speaking to a bourgeois figure (the merchant) with a sword and spurs (this person reappearing before vv. 545, 764, 1,127, 1,441, and 1,723). The illustration # 6 is especially interesting: Death, a skeleton with some traces of skin, shows an hourglass to a young man (an Epicurean) in the attire of a knight with a sword and feathered hat – an encounter reminiscent of scenes of the well-known legend of the 'Three Living and the Three Dead' (end of the twelfth century), and, of course, the Dances of Death. Woodcut 7 conveys Death shooting an arrow into a youngster, who lies flat on the ground (before line 477), while woodcut 8 features four devils walking toward a naked soul (a little boy, praying), who then is grasped by an angel and taken to God (in illustration 9), as five souls stand next to the Supreme Being (repeated before v. 1,595).

[18] On the Fuggers, see Childs (1998: 152–153).
[19] On such prologues, see Velz (2004: 233–142).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In woodcut 10 a devil takes a naked soul, and in 11, an angel walks toward a praying soul, in order to bring the benevolent spirit to God – but the latter sends it to purgatory (repeated before v. 1,627). Illustration 12 has two angels approaching four men sitting in the flames of purgatory and raising their hands in lamentation (repeated before vv. 1,629, 1,659, and 1,707). Finally, woodcut 13 shows the Bavarian coat of arms, in four parts: presenting twice a crowned lion, jumping (= Henry the Lion, Duke of Saxony and Bavaria), and twice a farmed field.

Musical accompaniments may be imagined for the prologue in heaven and each time to be heard when the heavenly figures interact. Devils and demons may sneak up on people; or they break forth doubtlessly with noise and stench, as described by Richard Rastall (1992) and Thomas H. Seiler (1992), while the logistics of hellfire have been well demonstrated by Philip Butterworth (1992). However, these possibilities are merely sketched here, since we have no hard evidence; a modern production of the *Munich Play of Moriens* is not out of the question, but it would have to be 'streamlined' and perhaps shortened. In any case, the piece certainly deserves more scholarly attention than it received so far.

## REFERENCES

ALLMAND, Christopher (ed.). 1998. *The New Cambridge Medieval History VII (c. 1415–c. 1500)*. Cambridge: Cambridge University Press.

AQUINAS, Thomas. 1874. *Opera omnia*. 25 vols. Ed. by FRETTÉ, Stanislas – MARÉ, Paul. Paris: L. Vivès.

BAUMGARTE, Susanne (ed. and trans.). 1999. *Summa bonorum: Eine deutsche Exempelsammlung aus dem fünfzehnten Jahrhundert nach Stephan von Bourbon*. Berlin: Erich Schmidt.

BOLTE, Johannes (ed.). 1927. *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen. 1. Das Münchner Spiel von 1510; 2. Macropedius, Hecastus, 1539; 3. Naogeorgus, Mercator, 1540*. Leipzig: Hiersemann.

BUTTERWORTH, Philip. 1992. "Hellfire: Flame as Special Effect". In: DAVIDSON 1992: 67-101.

CHILDS, Wendy. 1998. "Commerce and Trade". In: ALLMAND 1998: 145-160.

COWELL, Andrew. 1999. *At Play in the Tavern: Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

CRAMER, Thomas. 1990. *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. Munich: dtv. 229.

CREIZENACH, Wilhelm M. A. 1965. *Geschichte des neueren Dramas*. 3 vols. Ed. by HÄMEL, Adalbert. Halle: Blom. Vol. 3.

DAVIDSON, Clifford (ed.). 1994. *The Iconography of Heaven*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

DAVIDSON, Clifford – SEILER, Thomas (eds.). 1992. *The Iconography of Hell*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DELUMEAU, Jean. 1983. *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident XIII^e–XVIII^e siècles*. Paris: Fayard.

DUBRUCK, Edelgard E. 1999. "Death: Poetic Perception and Imagination". In: DUBRUCK – GUSICK 1999: 295-313.

–. 2003. "Late-Medieval Merchants: History, Education, Mentality, and Cultural Significance", *Fifteenth-Century Studies* 28. 97–110.

DUBRUCK, Edelgard E. – GÖLLER, Karl Heinz (eds.). 1983. *Crossroads of Medieval Civilization: The City of Regensburg and Its Intellectual Milieu*. Ann Arbor: McNaughton & Gunn.

DUBRUCK, Edelgard E. – GUSICK, Barbara I. 1999. *Death and Dying in the Middle Ages*. New York: Peter Lang.

DUCLOW, Donald F. 1999. "Dying Well: the *Ars moriendi* and the Dormition of the Virgin". In: DUBRUCK, E. – GUSICK, B. 1999: 379–429.

DUFOURNET, Jean (ed.). 1973. *François Villon: Poésies*. Paris: Gallimard.

GUSICK, Barbara I. – DUBRUCK, Edelgard E. (eds.). 2004. *New Approaches to European Theater of the Middle Ages: An Ontology*. New York: Peter Lang.

JEEP, John M. (ed.). 2001. *Medieval Germany: An Encyclopedia*. New York: Garland. (s.v. *Ars moriendi*).

KÖNNEKER, Barbara. 1983. "Die Moralität *The Somonynge of Everyman*". In: STRELKA, Joseph P. – JUNGMAYR, Jörg (eds.). 1983. *Virtus et Fortuna: Festschrift für H.-G. Roloff*, 91-105. Bern: Peter Lang.

LE GOFF, Jacques. 1984. *The Birth of Purgatory*, transl. by GOLDHAMMER, Arthur (trans.). Chicago: University of Chicago Press.

LOGEMAN, Henri H. (ed.). 1907. *Spyeghel der Salicheyt van Elckerlijc*. Groningen: Kunsthandel Te Laren.

MORMANDO, Franco. 1999. "What Happens to Us When We Die? 'The Four Last Things'". In: DUBRUCK – GUSICK, 1999: 109–142.

RASTALL, Richard. 1992. "The Sounds of Hell". In: DAVIDSON – SEILER, 1992: 102-131.

SCOTT, Tom. 1998. "Germany and the Empire". In: ALLMAND, 1998: 337–366 (347–348).

VALENTIN, J. M. 1980. "Die Moralität im 16. Jahrhundert: Konfessionelle Wandlungen einer dramatischen Struktur". *Daphnis* 9. 769–788.

VELZ, John W. 2004. "The Parliament of Heaven in Two Fifteenth-Century [English] Dramatic Accounts of the Fate of Humankind". In: GUSICK – DUBRUCK, 2004: 233–242.

WORCESTER, Thomas. 1999. "In the Face of Death: Jean Delumeau on Late-Medieval Fears and Hopes". In: DUBRUCK – GUSICK, 1999: 157-174.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BOIRE ET MANGER DANS LE THÉÂTRE RELIGIEUX DES XIII^e ET XIV^e SIÈCLES

## EST-CE UN MODÈLE À SUIVRE?

PASCALE DUMONT
Université d'Anvers

Le théâtre médiéval aborde volontiers les aspects de la vie humaine les plus divers, sans se préoccuper d'un code de bienséance auquel les dramaturges ont dû se plier à des époques plus récentes de l'histoire littéraire occidentale. C'est dans le cadre de cette grande liberté que de nombreuses œuvres intègrent des passages festifs, où le partage d'un repas ou d'un vin occupe une place parfois si importante que ces préoccupations toutes profanes semblent prendre le pas sur l'édification. On peut donc s'interroger sur la portée de ces passages au-delà de leur fonction souvent évidente de remplissage dans la gestion spatiale et temporelle de l'action. Servent-ils d'éléments de délassement ou sont-ils pourvus d'une intention édifiante? Sont-ils associés à des figures et des situations positives ou négatives? Y a-t-il des types de repas ou des contextes de boisson que les auteurs privilégient au détriment d'autres? Toutes ces questions vaudraient d'être appliquées à l'ensemble du théâtre médiéval, mais ce vaste patrimoine ne saurait être cerné dans le cadre étroit d'un article. Celui-ci se concentrera donc sur quelques œuvres religieuses du XIV^e siècle, avec à l'arrière-plan la production du XIII^e siècle, déjà bien investiguée[1].

En effet, certains épisodes ont de longue date retenu l'attention, et les travaux abondent à propos de la taverne dans le théâtre arrageois du XIII^e siècle. Mais au-delà du *Jeu de saint Nicolas*, de *Courtois d'Arras* et du *Jeu de la Feuillée*, plusieurs textes du XIV^e siècle intègrent à leur tour des épisodes liés au repas et à la boisson: outre les *Passions* du *Palatinus* et de *Sainte-Geneviève*, divers *Miracles de Notre-Dame par personnages* s'avèrent fructueux à cet égard. Dans tous ces textes, la place dévolue à la prise de boisson et de nourriture s'avère indéniablement complexe.

[1] Je dédie volontiers cet article à Herman Braet, qui a aiguillé mes travaux d'étudiante, puis de doctorante et de chercheuse vers la dramaturgie médiévale dans laquelle il pressentait une richesse où beaucoup restait – et reste encore – à explorer. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude sincère.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 1. Boire et manger dans les œuvres du XIIIe siècle

### *1.1.* Courtois d'Arras, *dramatisation anonyme de l'Enfant prodigue*

La lecture de *Courtois d'Arras*, petit drame artésien anonyme du début du XIIIe siècle, permet ainsi de mesurer la liberté prise par son auteur par rapport à son modèle évangélique, l'Enfant prodigue[2]. Celle-ci se manifeste tout d'abord dans une longue[3] scène de taverne inédite et toute profane[4], au cours de laquelle le jeune Courtois se laisse enivrer et séduire par deux courtisanes à qui il finit par confier imprudemment la bourse dans laquelle il serrait son avoir[5]. Ensuite, à la fin du texte, un autre passage aborde une convivialité toute différente: lorsque le prodigue s'en revient repentant et le ventre creux à la demeure familiale, son père donne l'ordre de préparer un banquet pour sceller les retrouvailles avec son fils. Cependant, l'action s'achève sans le représenter, et la pièce se clôture par une injonction du père à chanter le *Te Deum*[6]. Cette suppression du banquet final, qui représente une infidélité à l'Evangile[7] surprend, car

[2] Il n'en va pas de même du *Jeu de saint Nicolas* de Jehan Bodel, chronologiquement antérieur, mais dont la complexité des sources potentielles rend moins aisé le décryptage de la matière abordée. Sur les sources du *Jeu de saint Nicolas* autres que le récit du miracle posthume du trésor volé figurant chez Wace, voir notamment Dumont (2004) et Jeanroy (1924).

[3] Comme l'a calculé L. Romero, 'la scène de taverne occupe ici plus de la moitié du jeu, soit 335 vers sur 652. Le fait est encore plus notable si l'on se souvient que le passage biblique correspondant à cet épisode se compose d'une seule phrase relativement discrète pour ce qui est des aventures du fils prodigue' (Romero, 1971: 170).

[4] Cette approche de la parabole n'est pas rare dans l'iconographie. Il existe en effet toute une tradition de vitraux figurant avec complaisance la débauche du prodigue: repas, boisson, jeu, courtisanes (Dumont, 1994: 185-188). Toutefois, les verrières réservent généralement aussi une place de choix aux préparatifs du dîner, ainsi qu'à la tablée au cours de laquelle le fils réintègre sa place auprès des siens.

[5] J. Dufournet a montré la 'fine subversion de la courtoisie' romanesque qui est à l'œuvre dans cet épisode où il y a des prostituées au lieu de dames et demoiselles, du vin plutôt qu'un philtre d'amour, et un jeune paysan pourvu d'argent à la place d'un chevalier en armes: 'la taverne se substitue à la chambre d'amour et à la cour, et la *fin'amor* dont se réclame Pourette n'est qu'une tromperie qui, plus que les dés et le vin, dépouille totalement ce Gauvain de pacotille' (Dufournet, 1991: 80, 81).

[6] Lorsque le frère aîné rentre des champs, il s'exclame: *Hez avant! je vient a prangiere* (620), et constate que *mout est or empliz cis osteus* (621). Il interroge son père sur le misérable (*noviaus piteus*, 622) autour de qui on s'affaire, et subit alors une tirade paternelle enthousiaste au sujet du cadet: *or n'a il pas mantiel a pene; / or li refaisons reube nueve. / Por varlet qui si bien se prueve, / nous devons molt bien efforchier / et nos cras vïel escorchier. / Bien fait ki tel varlet essauce* (630-635) (Pauphilet, 1970: 132,133). Rien n'est dit au sujet d'un banquet en cours, ce qui donne à penser qu'on n'en est qu'aux préparatifs.

[7] Le texte évangélique, cité ici d'après une bible médiévale, intègre les préparatifs et le repas: *Lors dist li peres a ses serjanz: '(...) et amenez le veel engressié et l'ocïez et menjons et fesons feste. (...)'. Et tuit comencierent a mengier. Ses autres filz qui estoit plus*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tant d'autres phrases du court récit biblique ont inspiré des passages à chaque fois originaux et savoureux: la demande d'une part d'héritage par le cadet et le mécontentement de l'aîné, le dépouillement du jeune naïf par l'aubergiste, ou encore les lamentations du jeune homme délicat, confronté à la vie dure de gardien de porcs[8]. A ces épisodes pouvait aisément s'ajouter un ultime repas de fête, au cours duquel les convives auraient entonné l'hymne de clôture, traditionnel dans toute pièce à portée religieuse. La présence du *Te Deum* rend d'ailleurs caduque toute spéculation sur une scène de banquet disparue, d'autant que l'œuvre est conservée sous une forme analogue dans plusieurs manuscrits. Reste à savoir si cette omission est un simple choix d'auteur, dû à des considérations pratiques d'économie de moyens ou de personnages, ou si elle a une portée plus profonde, dont le sens échappe de prime abord.

### *1.2. Le* Jeu de saint Nicolas *de Jehan Bodel*

La même question de la présence ou de l'absence de repas et de boissons se pose pour cette autre œuvre pionnière et capitale du début du XIII^e^ siècle qu'est le *Jeu de saint Nicolas*. Dans ce texte inépuisable, une taverne arrageoise sert, tout autant que la cour d'un roi d'Afrique, de pivot à l'ensemble de l'action dramatique. La réclame et l'éloge du vin, les haltes d'un courrier et d'un messager assoiffés[9], les parties de dés entre trois voleurs et les âpres comptes du tavernier à ses clients tissent la trame de l'aventure: celle d'un trésor royal dérobé puis restitué à la suite d'une apparition de saint Nicolas aux voleurs, demeurés assoupis à la taverne au terme d'une nuit de jeu et de beuverie. L'importance proportionnelle de ces éléments éminemment profanes en a fait douter plus d'un de la portée religieuse du *Jeu de saint Nicolas*[10], en dépit de sa

*vielz estoit en champ. Et quant il vint et aprocha a la meson, il oï le cor et la symphonie et il apela.i. des serjanz et demanda ce que estoit. Et celui li dist: 'Ton frere est revenuz et ton pere a ocis le veel qui estoit engressiés, por la joie qu'il a de ce qu'il l'a receü sain et sauf'* (S. Berger, 1886, repris par J. Dufournet, 1991: 100-101).

[8] Cet épisode comporte un semblant de repas: Courtois se lamente face à un quignon dur et des pois verts, et se prend à rêver de *pois ... au lart... bien pilet et cuit*, comme il espérait auparavant un *gambon salé* en arrivant à la taverne (Pauphilet, 1970: 130, 114). La folie du jeune homme est ainsi dénoncée, car on connaît la connotation de certains mets (pois, fromage) associés aux insensés à l'époque médiévale. D'ailleurs, la bourse de Courtois 'est appelée *loqueriele* «massue» (vers 78); or la massue est l'attribut des fous, des géants et des hommes sauvages' (Dufournet, 1991: 81).

[9] Si le messager assoiffé s'arrêtant pour boire un coup de vin est fréquent dans le théâtre médiéval, surtout tardif, il est rare qu'il fasse halte à la taverne, comme dans le *Jeu de saint Nicolas*.

[10] Pour une revue des points de vues sur la portée du *Jeu*, voir A. Henry (Jean Bodel, 1981: 38-41).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

matière hagiographique connue, et de la conversion finale de la cour africaine au christianisme, scellée par un *Te Deum*. Quant à la taverne, elle a suscité bien des études portant sur le vin, le jeu et l'argent qui y circule, ainsi que sur l'opposition de ce lieu arrageois d'apparence réaliste au contexte épique et irréel de la cour africaine. Cependant, sous l'angle abordé dans cet article, la taverne suscite une remarque d'un autre ordre.

En effet, une observation s'impose pour le *Jeu de saint Nicolas* comme pour *Courtois d'Arras*: malgré leur caractère familier et haut en couleurs qui plaisait sans doute autant à un public médiéval qu'au lecteur actuel, les épisodes de boisson et de divertissement de table sont réservés à certains types de personnages: des courtisanes avec leur proie, des larrons à l'affût ou encore à des messagers en mission. On ne montre pas la moindre réjouissance de ce type à la cour du roi et de ses émirs, de la même manière que, à la demeure du prodigue, les festivités finales ne sont pas représentées. En outre, la taverne et la boisson restent associées à un contexte de tromperie, comme plus tard dans le très complexe *Jeu de la Feuillée* profane d'Adam de la Halle: à chaque fois, elle se révèle un lieu de vol, de calomnie, d'impuissance et de lâcheté, où l'éloge et la consommation du jus de la treille ont lieu sur fond de réalité grimaçante, et somme toute, fort peu enviable. La représentation complaisante d'une 'réalité' d'apparence quotidienne ne serait-elle qu'un leurre, destiné à condamner en fin de compte les plaisirs de la table et de la boisson? La question mérite réflexion.

## 2. Boissons et repas dans les pièces religieuses du XIV^e^ siècle

### 2.1. *Les* Miracles de Notre-Dame par personnages *du manuscrit Cangé*

Le doute est permis, d'autant que certains *Miracles de Notre-Dame par personnages* du recueil Cangé, datant du XIV^e^ siècle, intègrent à leur tour des épisodes où l'évocation du vin, seul ou associé à un repas, est liée à des contextes de tromperie et de lâcheté. Ainsi, c'est en allant chercher du vin dans le cellier qu'un gendre se fait assassiner par des tueurs à gages, dans le *Miracle de la femme préservée du bûcher*[11]. De

[11] Le passage occupe les vers 172-336 (*MNDPP*, vol. 4: 186-191). La belle-mère engage deux ouvriers pour exécuter son gendre: *je vous mettray en mon celier* jusqu'à ce *que jusques la l'envoyeray / aussi que pour querre du vin. / Quant le tenrez, mettez l'a fin* (245, 248-249). Puis, feignant un malaise, elle demande à son beau-fils: *Je te pri, prens*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

même, c'est pour mieux substituer des missives secrètes qu'une reine enivre à deux reprises le messager à qui elle offre le repas et le gîte, dans le *Miracle de la fille du roy de Hongrie* [12]. Un autre *Miracle*, celui *de l'évêque meurtri*, montre le festin d'un évêque qui vient de conquérir le pouvoir par le meurtre de son prédécesseur, et qui finit damné avant même d'avoir quitté la table[13]. Ailleurs encore, dans le *Miracle de l'enfant ressuscité*, le vin des tavernes et l'argent qu'on y dépense sont dénoncés par un juge, en colère contre son sergent, qui ne lui a plus présenté de cause à juger depuis *plus d'un mois entier* (v. 597): il accuse ouvertement celui-ci et ses semblables de relaxer les prévenus en échange de boisson et de pot-de-vin, plutôt que de les lui amener[14]. Quant à Godart, le

*un pot a vin, / et me va un po de vin querre / en nostre celier; fai bonne erre, / si buveray* (288-291). Surpris mais sans méfiance, il s'exécute: *Dame, voulentiers le feray, / combien que c'est vostre contraire; / Nonpourquant je vous en vois traire, / puis qu'il vous haite* (291-295). Visiblement, la meurtrière par procuration n'est pas coutumière de la boisson; aussi fallait-il bien qu'elle soit vertueuse pour que Notre-Dame la sauve du bûcher.

[12] Ces passages occupent les vers 1128-1316 et 1377-1536 (*MNDPP*, vol. 5: 40-47, 49-55). Les intentions du messager sont cupides quand il s'arrête chez la reine mère: *je tien que j'en amenderay / d'aucun bon don; et pour c'yray, / je ne me delaieray point* (1131-1133). Celle-ci l'accueille et donne ses ordres: *je vueil qu'il souppe, Godefroy; / et de ce bon vin dont je boy / ly apportez* (1159-1161), puis ordonne secrètement à son serviteur: *li mès / de ce que t'ay baillié en garde / si qu'il ne s'en doingne de garde* (1168-1170). Le vin devient ainsi philtre maléfique, car le messager s'endort sur le coup et la reine remplace une lettre par une autre. De retour de mission, c'est par avidité encore que le messager revoit *du roy la mére, / qui m'a fait de donner promesse, / dont elle m'a mis en leesce. / Je dois savoir que me donrra, / ne quelle bonté me fera* (1380-1384). Et celle-ci réclame: *ça le vin, ça, / et des espices* (1404-1405), tandis qu'elle-même boit du vin accompagné d'épices différentes, vu qu'elle ne sombre guère dans le sommeil qui accable le messager, situation d'autant plus immorale que la boisson est partagée (*Yci boivent sanz riens dire*). A son réveil, inconscient du changement de missives, le messager part (*de ce que j'ay beu et mengié / je vous mercy*; 1526-1527), muni de *cent florins* (1530).

[13] A l'époque médiévale, c'est en fait la table qu'on enlève: voir note 19. Dans le *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit* (*MNDPP*, vol.1: 101-146), le nouvel évêque assassin veut une fête *grant et belle, sanz nul contraire* (v. 658), et se fait servir un repas luxueux entouré de clercs et chanoines. On lui annonce *viande riche et chiére* (v. 721), on lui demande de *faire bonne chiére* (v. 722), ce qu'il met en pratique (*g'y met tant que je puis grant cure*, v. 724), tout en réclamant des *jugleurs / qui ces gens cy esbaudiront* (vv. 726-727). Le repas est censé se poursuivre pendant leur concert, puisque plus tard, lorsque des diables s'intéressent au meurtrier, celui-ci est encore à table. Un diable dit en effet à l'autre: *voiz tu la ce prelat seoir?/ Il est mien, saches le de voir* (vv. 891-892). Et tous deux s'en vont chercher leur proie, à la grande terreur des convives, qui décident sur-le-champ de se faire ermite ou chartreux.

[14] *En la taverne despendues / sont, et en voz bourses pendues, / sonnant; et conment? vez le cy. / Quand d'aucun vous tenez saisy / qui aucune chose a meffait, / Je say trop bien conment on fait: / ains que j'en aie congnoissance / il vous ample de vin la pence / et vous est la bourse fourrée: / ainsi m'amende est recelée / que point n'en ay* (*Miracle de un enfant que Nostre Dame resucita*, *MNDPP*, vol. 2: 303-304, vv. 602-613).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*paroissien excommunié*, il se rit des menaces de son curé, fort de l'abondance de sa table, comme si les plaisirs terrestres étaient sans fin, jusqu'à ce que la menace de la damnation éternelle le jette enfin sur les routes du pèlerinage[15]. La liste des *Miracles* dramatisés associant la boisson et les repas à un contexte négatif pourrait aisément s'allonger encore...

Cependant, le regard porté sur la table n'est pas exclusivement réprobateur dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages*. Au contraire, plusieurs d'entre eux font état de réjouissances autour de mets choisis et de vins savoureux, sans qu'il n'y ait la moindre connotation négative à l'épisode concerné. Ainsi, dans le *Miracle de la Nativité*, les docteurs de la loi que le jeune Jésus a réduit au silence se consolent de leur défaite oratoire en allant partager un repas arrosé d'un bon cru[16]. De même, dans le *Miracle du créancier qui reçut Dieu en gage*, un bourgeois fait généreusement l'aumône aux quatre mendiants de la cathédrale, et ceux-ci se réjouissent d'aller boire et manger avec les pièces reçues[17]. Ailleurs encore, l'*Histoire de Griselidis* montre tout le monde qui se rassemble pour fêter les retrouvailles de Griselidis, la bergère vertueuse, avec son époux enfin convaincu de la profonde vertu de sa femme[18]. Mais comme pour le retour du fils prodigue, on annonce à chaque fois sans le montrer un repas réjouissant, repoussé soit au-delà de l'action soit au-delà de la dernière intervention des personnages concernés.

Il existe néanmoins plusieurs *Miracles de Notre-Dame par personnages* qui intègrent un repas sous des auspices positifs dans l'action en cours: il s'agit alors invariablement d'un épisode placé sous le signe de l'hospitalité, en général au domicile d'une personne ou d'une famille chrétienne vertueuse et généreuse. C'est ainsi que le roi Thierry, égaré en forêt au cours d'une chasse, trouve refuge chez un *charbonnier* qui

[15] *Car je n'en vi onques faillir / les poz a mon feu de boullir, / n'onques le vin dessus ma table / n'en fu pieur ne plus coustable* (*Miracle du paroissian esconmenié*; *MNDPP*, vol. 3: 5, vv. 79-82).

[16] L'un d'eux dit: *Laissons ester / ce larroncel: allons disner; / je miex n'i voi*; un autre répond: *Sire, de ma part je l'ottroy. / Alons touz quatre en ma maison: / Je vous donrray a grant foison / Rost et pastez, poisson, blanc pain, / et de bon vin de Saint Pourçain, / Trestout pour nient* (*MNDPP*, vol. 1: 242, vv. 1032-1040).

[17] Un mendiant s'exclame: *Et j'ay trop bien bon appetit / de mengier et s'ay soif trop grant* (vv. 221-222), et il propose aux autres d'aller *trois deniers ou quatre despendre* (v. 224), *chiez Robert de Ruffes / assez près du four saint Martin. / A trois tournois y arons vin / et bon et gent* (vv. 229-232). L'un d'eux s'y oppose, car *il y va et vient trop de gent / tu diz en la fourmajerie / assez près de la guanterie? / Mais alon chiez le tavernier / qui soloit estre cervoisier, / c'on nomme Pierre Filion* (vv. 234-239). Tous se rallient à l'idée de se rendre là où *il y a pour nous meilleur place* (v. 242) (*MNDPP*, vol. 6: 178-179).

[18] Cette œuvre du XIV^e^ siècle sans intervention mariale ne fait pas partie des *Miracles de Notre-Dame par personnages* (Julleville, 1968, vol.1: 180-184; vol. 2: 342-344).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'héberge et le restaure avec prévenance et simplicité[19]. De même, le généreux bourgeois byzantin invite chez lui l'évêque et ses clercs, sans autre but que de faire honneur au prélat[20]. Désintéressement et générosité sont ainsi les maîtres mots de ces repas intégrés dans l'action dramatique. Autant que faire se peut, ces repas valorisés évitent les espaces commerciaux que sont les tavernes et les hôtelleries pour privilégier l'accueil chez des particuliers. Certes, des exceptions sont possibles, et l'un des *Miracles de Notre-Dame par personnages* les plus romanesques ne se prive pas de le faire, prévoyant l'arrivée du même roi Thierry, de ses fils et de leur suite dans une auberge tenue par une femme vertueuse qui se révèle être son épouse, qu'il avait perdue dans des circonstances dramatiques et croyait morte. La reconnaissance mutuelle des protagonistes a pour effet d'occulter le repas en cours pour permettre à la famille enfin réunie de prendre le chemin du retour, scellant le *happy end* de l'aventure, une fois de plus sans donner au dîner l'importance qu'il aurait pu revêtir[21]!

Ces repas pris sous le signe de la convivialité, du respect mutuel et du don frappent par leur simplicité et leur sobriété: peu de paroles, parfois même le silence, quelques mets et un peu de vin, sans dégustation ostentatoire ni étalage de luxe, sans gourmandise ni avidité. Rien dans ces repas pris dans le courant de l'action ne rappelle les discussions

[19] *Miracle du roy Thierry et de sa femme Osanne* (*MNDPP*, vol. 5: 258-338, vv. 1281-1530). La famille accueille le roi et le fait asseoir pour un repas soigné: *Venez soupper, s'il vous agrée:/ la viande est toute aprestée / que mangerez* (vv. 1338-1340), *nappe blanche vous estendray* (v. 1343). On lui apporte de quoi se rafraîchir: *a laver li donras, / a ce pot que li verseras / dessus ses mains* (vv. 1352-1354). On lui sert *un oison / fin, gras et tendre* (vv. 1375-1376), que le charbonnier goûte préalablement, de même qu'un vin simple dont le roi se satisfait: *il est bon et net / et me souffist, soiez ent fis* (vv. 1419-1420). Le repas est pris brièvement tout en dialoguant, jusqu'à ce que le roi demande d'ôter la table: *ostez ci endroit: / j'ai pris assez ci mon repas* (vv. 1429-1430).

[20] L'accent est mis sur la largesse du bourgeois, *qui maint biau diner a donné* (v. 63), et qui donne des ordres généreux pour le dîner en l'honneur de l'évêque: *n'appareilliez, ce vous conmande, / fors toute la meillieur viande / que pourrez trouver, et grans mès / nous faites* (vv. 103-107). Les préparatifs ne font l'objet d'aucun épisode, et seule l'arrivée des convives est représentée. Par la suite, rien de l'installation à table ou du dîner n'est dramatisé sous une forme dialoguée; on peut supposer un mime de repas, achevé lorsque l'évêque remercie son hôte, *celui de ceste ville / quy m'a donné plus richement / a diner et plus grandement* (vv. 262-264) (*MNDPP*, vol. 6: 172,173,180).

[21] Le passage concerné occupe les vers 2201-2384. Le roi et ses fils s'assoient, ses sergents apportent la table et l'eau, et le roi leur demande ainsi qu'à l'hôtesse de se joindre à eux, ce que cette dernière refuse courtoisement, mais le roi insiste: *vous serrez, voir, aussy grant piéce / con nous; n'en faites ja dangier. / Or avant! Pensez de mangier* (vv. 2269-2271). Quelques répliques plus loin, le roi commande qu'on ôte la table et apporte l'eau, signe que le repas pris en commun est achevé.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

œnologiques passionnées des clients de la taverne chez Jehan Bodel; personne ici n'insiste pour consommer davantage, et surtout, aucune forme de rétribution n'entre en jeu. Ce n'est pas chez de telles gens que Courtois a dû laisser ses vêtements pour régler ses dettes et celles des courtisanes, mais dans les griffes d'un vil aubergiste sans scrupules, de la même veine que celui qui a gardé le manteau d'un voleur malchanceux dans le *Jeu de saint Nicolas*. Dans toutes ces œuvres, on sent peser une suspicion sur le monde fascinant et pernicieux de la taverne, et plus généralement sur ceux qui boivent pour leur plaisir et non pour étancher la soif, et qui mangent par gourmandise plus que par nécessité.

### 2.2. *La* Passion du Palatinus

Cet univers de taverne ne se retrouve guère dans les *Passions* brèves du XIV^e^ siècle, qui s'attachent plutôt à illustrer le repas dans sa forme conviviale et sobre. C'est le cas d'une des premières œuvres du XIV^e^ siècle, la *Passion du Palatinus*. Elle s'ouvre par un épisode au cours duquel le Christ pardonne à Marie-Madeleine et institue l'Eucharistie en un même repas, partagé avec les apôtres avant son arrestation. Selon la tradition biblique, ces événements sont associés à deux repas distincts, pris en des lieux différents. Si la fusion – exceptionnelle dans le *Palatinus* – de ces deux moments passés à table procède sans nul doute d'une volonté de concentrer l'action dramatique[22], on constate aussi que le repas ne fait l'objet d'aucun dialogue, comme s'il n'avait pas à être à l'avant-plan du jeu. Certes, il est clairement annoncé et préparé[23], mais il se déroule en silence pendant un aparté de Marie-Madeleine qui clame son repentir et décide de venir solliciter le pardon du Christ. Ensuite, seul Judas intervient pour condamner haut et fort l'action de son maître et

[22] Voir notre analyse dans *L'espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française* (Dumont, à paraître).

[23] Jésus demande à deux disciples de se rendre dans une demeure où il souhaite *mengier (...) priveement* (11); ceux-ci demandent à l'hôte *que vous huimais le hebergiez, / a mengier li appareillez. / Mengier veut a vostre maison, / ensemble lui si compaignon* (vv. 17-18). L'hôte accueille un peu plus tard le Christ et ses disciples: *Tuit li autre saien seront / aprés vous qui mengier vorront* (vv. 71-72). Jésus s'adresse à ses compagnons: *mout ai eüe en grant desier /de ceste cene que mengiez. / Jamais o vous ne mengerai / devant que de mort resusciterai* (vv. 75-78). Plus aucune parole ne fera ensuite allusion au repas, excepté l'institution de l'Eucharistie (*tenez, seigneurs, mengiez, buvez! / c'est li mien cors que ci veëz*, vv. 133-134) et l'annonce de la trahison de Judas (*O moi menjue et o moy boit / qui le mien cors voir traïr doit*, vv. 141-142). Nous sommes loin de la suggestion d'un banquet de fête, au cours duquel des convives converseraient autour d'une table bien garnie.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

celle de la pécheresse, tandis que les autres disciples se taisent. Et cette absence de paroles de ceux qui entourent le Christ à la table festive surprend, car quelques répliques auraient permis de mettre en lumière les caractères et les gestes de certains apôtres. Ce silence est d'autant moins évident que, ailleurs dans le texte, l'auteur anonyme du *Palatinus* n'a pas hésité à donner la parole à divers personnages, faisant 'intervenir les réalités familières de la vie quotidienne (recherche de l'échelle, épisode de la forge, boniment de l'*espicier*)'[24]. A table, seul le Christ prend encore la parole, pour instituer l'Eucharistie puis annoncer la trahison prochaine aux disciples. Ceux-ci sortent alors enfin de leur mutisme, inquiets de savoir si le traître est parmi eux.

Le jeu dramatique se démarque ainsi nettement d'une *Passion des Jongleurs* narrative plus ancienne (fin XII$^{e}$-début XIII$^{e}$ siècle), qui apparaît à la base d'une tradition scénique dont la *Passion du Palatinus* constitue un aboutissement[25]. Tout d'abord, dans le récit *des Jongleurs*, le Christ partage avec ses apôtres deux repas distincts: un premier à Béthanie, au cours duquel a lieu le pardon à Marie-Madeleine; un second à Jérusalem et qui constitue la dernière Cène. Ensuite, cet ultime repas occupe une place récurrente dans le texte narratif, qui l'esquisse par touches successives[26]: deux disciples s'en vont dans la ville *pour apareiller / la cene Dieu et le mengier* (vv. 207-208) dans une maison choisie; le Christ et les autres disciples les rejoignent en soirée: *assis se sont tuit au mengier* (v. 219), et Judas, installé en face de Jésus, lui dérobe une part du repas: *comme Nostre Sires bevoit, / si li embloit par traïson / le plus beau mors de son poison / en l'escuelle devant lui* (vv. 230-234)[27]. Puis le plus jeune des apôtres s'endort sur

[24] Comme l'a souligné J. Ribard (*Palatinus*: 15).

[25] Voir l'analyse de G. Frank, reprise dans l'édition-traduction Ribard-Frank (*Palatinus*, 1992: vv. 77-79).

[26] Par contraste, le repas de Béthanie est à peine suggéré; le texte souligne le refus apeuré des habitants de Jérusalem de recevoir Jésus et les siens, puis leur départ: *ains s'en issi de la cité, / lui et sa gent forment lassé. / Li deciple si orent fain, / de jeüner furent tuit vain* (vv. 43-46). S'ensuit la déception du figuier stérile, en chemin, puis l'arrivée à *iiii. liues* de là, *en Bethanie, chiés la Madelene* (vv. 59, 62). La seule allusion au repas est celle-ci: *donc se sont au mengier asis* (v. 93).

[27] Par son geste, le traître s'inscrit à l'opposé du don du poisson, bien connu dans l'iconographie médiévale, du miracle de Théophile notamment (Garnier, 1989: 247-248). Cette offrande est toujours associée à la 'reconnaissance d'une supériorité hiérarchique', en général au profit de qui 'prend plaisir à jouir de son pouvoir, en particulier à cause des richesses qui s'y attachent' (Garnier, 1989: 245). On peut donc voir dans l'appropriation du poisson par le traître, qui rêve de pouvoir et d'argent, une illustration qui va au-delà du 'symbolisme du poisson le plus ancien: la personne même du Christ, *Ictus*' (Garnier, 1989: 250).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'épaule de son maître, *em petit d'eure fu raviz / amont el ciel ses esperiz* (vv. 241-242), et Jésus s'adresse aux autres avec ces paroles célèbres: *moult ai eü grant desierrer / de ceste Pasque a vous mengier / que ne mengeré mes o vous* (vv. 247-249), suivies de la tirade du pain et du vin transmués en chair et en sang salvateurs, dont on retiendra ici la phrase cruciale: *mon cors mengiez, mon sanc bevez / que par ice sauvez serez* (vv. 261-262). Après quoi, le Christ indique à ses apôtres la voie à suivre et confie à Simon Pierre la charge de veiller sur les autres. Le récit développe alors une dernière image du repas: *or ont li deciple cené, / et de la table sont levé. / Des que la table fu levee / graces rendent, ligne ont chantee* (vv. 351-354).

Certes, plusieurs éléments, tels le vol du poisson ou le sommeil de saint Jean, peuvent avoir fait l'objet de jeux de scène non consignés dans le manuscrit de la *Passion du Palatinus*, à moins d'imaginer une Dernière Cène limitée à un tableau vivant de personnages figés dans une attitude recueillie, rassemblés autour du Christ et d'une table garnie[28]. Quoi qu'il en soit, le silence domine, rompu seulement par les paroles messianiques du protagoniste. Nous sommes loin d'un repas de fête convivial et bruissant de conversations, tel qu'on se l'imagine volontiers un soir de printemps au climat si clément qu'il permettra ensuite à quelques apôtres de s'assoupir au pied de la colline proche, alors que leur maître est plongé dans la prière et les affres de la Passion imminente. Face à la version narrative plutôt prolixe de la *Passion des Jongleurs*, cette absence de développement du repas peut surprendre, en effet. Mais si l'on accepte l'analyse menée par J. Ribard sur d'autres épisodes de la pièce (marchandage sur les deniers destinés à Judas, tirage au sort de la tunique du Christ, quête d'une échelle pour la crucifixion), on découvre dans cette œuvre un équilibre subtil et récurrent entre deux registres opposés, le quotidien et le divin (*Palatinus*: 26-27). Le silence qui entoure le dernier repas du Christ et des apôtres acquiert alors une signification particulière, qui le distingue totalement d'autres contextes dramatiques où se consomme de la nourriture ou de la boisson, comme dans les tavernes si célèbres des œuvres artésiennes du XIII^e^ siècle[29]. La pauvreté en

[28] Dans le manuscrit qui la renferme, la *Passion du Palatinus* fait suite aux *Miracles de Notre-Dame* narratifs de Gautier de Coinci; la pièce semble également avoir été consignée en vue de la lecture et ne comporte aucune didascalie, selon la description de G. Frank (*Palatinus*: 75-76).

[29] J. Ribard souligne d'ailleurs ce contraste, non à propos de la table, mais du jeu, évoquant 'des personnages comme on pourrait en rencontrer dans quelque taverne et qui, face aux spectateurs, comparent ingénûment deux *festus* (v. 618) (...). Mais l'enjeu n'est pas un quelconque pichet de vin comme dans le *Jeu de saint Nicolas* par exemple: c'est la tunique sans couture, le vêtement même du fils de Dieu' (*Palatinus*: 26).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anecdotes et le poids du silence s'avèrent des signes du caractère exceptionnel, de la richesse sacrée de l'événement représenté.

### 2.3. *La* Passion de Sainte-Geneviève

Cette même 'pauvreté' signifiante se retrouve dans l'autre passion dramatisée du XIV^e^ siècle qui a survécu jusqu'à notre époque: la *Passion de Sainte-Geneviève*. Cette œuvre, qui remonte au milieu du XIV^e^ siècle, est sensiblement plus longue que la précédente, et remonte également, d'après l'analyse de G. Runnalls, à la tradition de la *Passion des Jongleurs* narrative: sans attache directe avec la version du *Palatinus*, elle présente en revanche des similitudes avec les Evangiles dont celui, apocryphe, de Nicodème (*Sainte-Geneviève*, 1974: 44-46). Du point de vue de la table et de la boisson, cette *Passion* s'avère particulièrement pauvre, car l'épisode de Jésus à Béthanie, dans la maison de Simon, n'est pas présenté ici comme un repas au cours duquel Marie-Madeleine s'introduirait furtivement. Lorsque la pécheresse repentie demande à Simon de voir Jésus, il lui répond: *cil que vous veez la sëoir, / Dame, c'est cil que demandez* (vv. 214-215), confirmant l'impression créée par les répliques précédentes que le Christ et les apôtres passent un moment chez lui, mais sans qu'il soit question d'un dîner.

Par la suite, les préparatifs de la Cène à Jérusalem sont intégrés dans l'action, mais de manière sobre pour ne pas dire sommaire: Pierre s'adresse à l'hôte en lui annonçant que *le maistre veult cy reciner / et nous avec*...(vv. 792-793) et il précise: *faictes que la table soit mise; / apportez le pain et le vin* (vv. 798-799), à quoi son interlocuteur répond avec empressement: *vollentiers, par le roy divin, / et avec ce bonne vïande* (vv. 800-801). La Cène s'ensuit aussitôt dans le manuscrit, et le Christ, à peine arrivé, invite chacun à s'installer: *mez disciples, mise est la table; / seez vous tuit, sy mengerons. / Aprez autre chose ferons, / car la vïande est belle et bonne / Que nostre hoste Simon nous donne* (vv. 810-814). Afin de meubler le temps du repas pris en silence, Simon demande à *Ladre* de raconter à tous les peines d'enfer telles qu'il a pu les voir pendant son bref séjour dans l'au-delà, et celui-ci se lance dans un monologue détaillé et effrayant d'une centaine de vers! On en perdrait l'appétit à moins, et en tout cas, il est clair que le public n'était en aucun cas conditionné à se réjouir face aux délices d'un repas de fête. La situation est tout à fait à l'opposé de certains passages vus plus haut au cours desquels des personnages dégustent, savourent et se délectent des plaisirs de la table... Au terme de ce monologue, Jésus donne le signe de la fin du

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

repas: *my disciples, sanz plus tarder, / Levez vous de cy* (vv. 918-919), et le dîner fait place au lavement des pieds et à l'institution des commandements aux disciples. Puis, tous s'en retournent vers la table (*Or retournons touz a la table*, v. 1002), où ont lieu l'annonce de la trahison et l'institution de l'eucharistie par le partage du pain et du vin. Ce passage sacré par excellence exclut bien entendu tout commentaire d'appréciation terre à terre de la qualité du vin ou de la saveur du pain. Et c'est ainsi que s'achève le seul épisode de partage d'un repas dans la *Passion de Sainte-Geneviève*, sur un ascétisme et une sobriété absolue, maintenant la Cène dans un contexte résolument sacré et quasi désincarné.

## 3. Boire et manger: bilan des contextes positifs et négatifs

Ainsi, au terme de ce parcours d'une série d'épisodes où il est question de boisson et de repas dans le théâtre religieux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, on décèle une tendance assez nette à la répartition entre deux types de situations. D'une part, il y a la consommation d'aliments et surtout de vin dans un espace commercial (taverne ou hôtellerie) ou dans un contexte vénal (pot-de-vin, basses besognes). Une telle consommation est généralement accompagnée de force paroles, vantardises, trahisons et autres coups bas. D'autre part, il y a le repas convivial, souvent sobre en boisson et en mets, et offert dans le cadre de l'hospitalité ou de la gratitude chrétienne. Celui-ci se caractérise en général soit par une grande mesure dans les propos, soit par le silence.

Les repas de la seconde catégorie ne sont pas toujours intégrés à l'action sous forme d'épisodes dialogués. Toujours annoncés et préparés, ils sont plutôt rarement représentés: souvent, ils se situent à la fin de l'œuvre, ce qui les exclut du déroulement scénique; parfois aussi, ils figurent dans le courant de l'action, mais réduits à un épisode dialogué bref, voire un mime ou un tableau vivant pendant qu'une autre action occupe le devant de la scène.

Dans cette optique, on constate que la construction des épisodes dramatiques religieux obéit, davantage qu'on ne le présume généralement, à un système de communication bien rodé. S'il faut signaler au public que les personnages sont peu recommandables et que l'action qui les concerne n'est pas un modèle à suivre, on les fait parler de victuailles et de boisson, et on les fait trinquer si possible bruyamment dans un 'lieu subversif'[30] (sans parler de la débauche ou du jeu de dés qui peuvent accompagner

[30] L'expression est de J.-Ch. Payen, s'interrogeant si la taverne du *Jeu de saint Nicolas* est 'un lieu subversif' ou plutôt un 'espace péjorativement connoté', que le dramaturge cherchait peut-être à dénoncer (Payen, 1973: 498).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cette action déjà condamnée par la manière dont elle est représentée). Si au contraire on cherche à montrer un personnage sous un jour favorable, celui-ci organise un repas, ou le fait organiser, sous des auspices généreux, et ce repas, lorsqu'il est intégré à l'action, triomphe par sa dignité et sa discrétion, voire son silence, comme dans le cas de la Cène ou du bourgeois recevant l'évêque et sa suite. C'est, en quelque sorte, le corps opposé à l'esprit[31], l'égoïsme à la générosité, le vice à la vertu. Ou encore, le gras opposé au maigre comme le diabolique l'est au divin[32].

Tout cela n'est pas sans rappeler les grandes options prises par l'Eglise depuis le haut Moyen Age à l'égard des banquets considérés comme source d'excès et de jeu de pouvoir, voire de trahison, et opposés volontairement aux repas sobres, conviviaux et parfois silencieux, éclairés de quelque pieuse lecture. Comme l'analyse J. Voisenet: '... la littérature cléricale du Moyen Age offre trois images du festin, antagonistes et complémentaires: celle du banquet profane où s'étalent le luxe et l'abondance et qui suscite parfois la réprobation devant les risques de débordements; celle du banquet divin qui renvoie une représentation idéalisée des élus autour de Dieu à l'instar du Christ et de ses apôtres; enfin celle du banquet chrétien qui, sans en rejeter les plaisirs, les encadre et les oriente pour faire de la table un instrument d'édification' (Voisenet, 1996: 546). Dans les textes dramatiques des XIII^e^ et XIV^e^ siècles qui ont été abordés, il est clair que ce sont les premier et troisième modèles qui sont exploités, le second ayant une valeur plus allégorique, où 'les plaisirs exhibés ne sont que spirituels' et où 'la table est un instrument de connaissance qui permet d'accéder au savoir suprême' (Voisenet, 1996: 553). Cette approche médiévale chrétienne a des racines profondes, puisqu'elle plonge dans la méfiance platonicienne à l'égard des débordements associés à toute forme

[31] J. Dufournet a écrit à propos de *Courtois d'Arras*: 'La taverne est au service du corps, non seulement en l'abreuvant de vin nouveau et en le gorgeant de nourriture, mais aussi en l'entourant de toutes les douceurs: chambres luxueuses, lits confortables, couvertures propres, oreillers parfumés, lotions et électuaires. L'on se croirait dans le royaume d'Oiseuse, dans le lieu de la facilité et de la paresse du geste, où chacun sert le client qui, satisfait dans ses moindres désirs, n'a plus qu'à s'assoupir dans la mollesse d'une vie oisive' (Dufournet,1991: 89).

[32] J. Koopmans a montré la récurrence de la question du gras et du maigre dans le théâtre médiéval tardif. Celle-ci dépasse l'opposition, souvent avancée à la suite des travaux de Bakhtine sur Rabelais, entre le peuple et le gras, l'élite et le maigre, pour atteindre une dimension sacrée: 'dans les mystères, le monde du diable est celui de la cuisine grasse, et celui de la chrétienté celui du maigre, de l'ascèse' (Koopmans, 1997: 137). C'est pourquoi les bourreaux portent généralement des noms inspirés de la cuisine grasse, laquelle 'joue comme élément fondamental dans la mise en scène du Tiers Etat: qu'on pense à l'ivresse ou à la satiété des messagers, des fols, des maçons etc.', ce qui contribue à mettre en place un système d'exclusion de l'Autre (Koopmans, 1997: 139).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de *Banquet*: à ce creuset de plaisir et d'excès, durant toute l'époque médiévale, il est courant d'opposer 'des représentations christiques de la Cène, comme l'on en trouve fréquemment dans les banquets arthuriens' (Lagorgette, 1996: 207). On peut ajouter ici que cette opposition se retrouve souvent aussi dans le théâtre des XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Enfin, outre ces considérations idéologiques ancrées dans la mentalité médiévale, on ne saurait oublier que des aspects pratiques peuvent avoir contribué à renforcer cette tendance. Faire boire sur scène est en effet d'une grande facilité et d'un coût très faible: rien n'impose de mettre un grand vin dans le hanap utilisé par les personnages. En revanche, il en va autrement d'un repas de fête: son déroulement détaillé sous les yeux du public requérrait davantage de moyens dramatiques et de dépenses. On est à cet égard mal renseigné à propos des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, mais pour les mystères plus tardifs, G. Runnalls a montré que certains documents administratifs prouvent que les repas sur scène étaient bien réels, car les aliments faisaient partie du budget des mystères (Runnalls, 1997). Il n'est dès lors pas impensable que des considérations matérielles et spirituelles se soient rejointes dans le développement du genre dramatique médiéval, expliquant par là que l'on mange peu dans les pièces religieuses, et que seuls des personnages plus ou moins répréhensibles s'adonnent au luxe trompeur de la vie de taverne. Et dans cette optique, *Courtois d'Arras* et le *Jeu de saint Nicolas* sont, une fois de plus, fort édifiants dans leur approche[33], même si le spectateur aura souri d'un air complice en suivant les jeux de dés ou de séduction qui s'y déroulent, et s'il aura salivé à l'idée d'un bon vin ou d'un jambon salé... Pour mieux y renoncer ensuite?

## RÉFÉRENCES

ADLER, Alfred. 1960. «Le *Jeu de saint Nicolas*, édifiant, mais dans quel sens?». *Romania* 81. 112-120.

BERGER, S. 1886. *La Bible française au Moyen Age*. Paris: Imprimerie nationale.

DUFOURNET, Jean. 1991. «*Courtois d'Arras* ou le triple héritage». *Revue des langues romanes* 95/1. 75-113.

DUMONT, Pascale. 1994. «La perception de l'espace et du temps dans *Courtois d'Arras* et dans la *Moralité de l'Enfant prodigue par personnaiges*». In: CASTELLANI, Marie-Madeleine – MARTIN, Jean-Pierre (éds.). 1994. *Arras au moyen âge. Histoire et littérature*, 175-195. – (Langue et littérature françaises.) – Arras: Artois presse université.

–. (à paraître). *L'espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*. – (Medievalia.) – Orléans: Paradigme.

[33] On retrouve ici la question posée par A. Adler, «Le *Jeu de saint Nicolas*, édifiant, mais dans quel sens?», où, notamment, il mettait en garde contre toute identification hâtive de la taverne et de ses satellites avec une réalité historique (Adler, 1960: 113).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 2004. «Troublantes similitudes entre le *Jeu de saint Nicolas* (Jehan Bodel) et le *Mystère de saint Martin* (Andrieu de la Vigne)». *Le Moyen Age* 110. 119-134.

GARNIER, François. 1989. *Le langage de l'image au moyen âge (II). Grammaire des gestes*. Paris: Le léopard d'or.

JEAN BODEL. 1981. *Le* Jeu de saint Nicolas *de Jean Bodel*. Intr., éd., trad. et notes par HENRY, Albert (3e éd. revue). Bruxelles: Palais des Académies

JEANROY, Alfred. 1924. «Réminiscences de *Fierabras* dans le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel». *Romania* 50. 435-438.

KOOPMANS, Jelle. 1997. «La table sur les tréteaux. Cuisine grasse et cuisine maigre dans le théâtre de la fin du Moyen Age». In: RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle – SOSSON, Jean-Pierre – THIRY, Claude – VAN HEMELRYCK, Tania (éds.) 1997. *La vie matérielle au Moyen Age, L'apport des sources littéraires, normatives et de la pratique*, 127-147. – (Textes, Etudes, Congrès: 18.) – Louvain-la-Neuve: Publications de l'Institut d'études médiévales.

*JONGLEURS* = PERRY, Anne J.A. (éd.). 1981. *La Passion des Jongleurs, texte établi d'après la Bible des sept estats du monde de G. Paris*. – (Textes, dossiers, documents.) – Paris: Beauchesne.

LAGORGETTE, Dominique. 1996. «Le discours du banquet dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, les *Evangiles des Quenouilles* et le *Livre de la Deablerie*». In: *Banquets et manières de table au moyen âge*. – *Sénéfiance* 38 –197-214. Aix-en-Provence: Cuerma.

*MNDPP* = PARIS, Gaston – ROBERT, Ulysse (éds.). 1876-1883. *Les Miracles de Nostre Dame par personnages, d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale*. – (Société des anciens textes français, 8 vol.). – Paris: Firmin Didot.

*PALATINUS* = FRANK, Grace (éd.) – RIBARD, Jacques (trad.). 1992. *La Passion du Palatinus, mystère du XIV^e^ siècle*. – (Textes et traductions des Classiques français du Moyen Age, 2.) – Paris: Champion.

PAYEN, Jean-Charles. 1973. «Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas*». *Romania* 94. 484-504.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis. 1968. *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*. 2 vol. (rééd. 1880.) Genève: Slatkine Reprints.

ROMERO, L. 1971-1972. «*Courtois d' Arras* et la liberté naissante». *Romance Notes* 13. 168-176.

RUNNALLS, Graham A. 1997. «Repas fictifs, repas réels: le rôle des banquets et de l'alimentation dans les mystères français». In: RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle – SOSSON, Jean-Pierre – THIRY, Claude – VAN HEMELRYCK, Tania (éds.) 1997. *La vie matérielle au Moyen Age, L'apport des sources littéraires, normatives et de la pratique*, 205-216. – (Textes, Etudes, Congrès: 18.) – Louvain-la-Neuve: Publications de l'Institut d'études médiévales.

*SAINTE-GENEVIEVE* = RUNNALLS, Graham A. (éd.). 1974. *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur du ms 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève*. – (Textes littéraires français, 206.) – Genève-Paris: Droz-Minard.

VOISENET, Jacques. 1996. «Le banquet chrétien au haut Moyen Âge (V^e^-XI^e^ siècles): un plaisir encadré». In: *Banquets et manières de table au moyen âge*. – *Sénéfiance* 38, 545-559. – Aix-en-Provence: Cuerma.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# NARCISSE AU THÉÂTRE
# UNE RÉÉCRITURE MÉDIÉVALE DU MYTHE

FABIENNE POMEL
Université de Rennes II – Centre d'Etudes des Textes Médiévaux

Les adaptations ovidiennes du XII^e^ siècle, telles *Pyrame et Thisbé*, *Philomena* ou le *Lai de Narcisus*, avec les monologues dialogués, l'importance du discours direct et l'encadrement narratif qui semble fait pour un récitant-présentateur, ont une virtualité théâtrale qui a amené Jean-Claude Aubailly (1991) à s'interroger sur les modalités de la réception du texte, entre narration et théâtralité[1]. Le *Jeu de Narcisse*, ultérieur à 1326 par sa référence à *La Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier, et plus vraisemblablement de la deuxième moitié du XV^e^ siècle[2], saisit ces virtualités théâtrales pour mettre en scène le mythe de Narcisse. Mais en introduisant le personnage du fou, caractéristique des mystères de l'époque, l'auteur anonyme propose une alliance insolite du matériau mythologique et du théâtre comique. Il s'agira de voir quel travail cette réécriture opère sur le mythologique pour l'annexer au théâtral, notamment par l'intrusion du fou dans l'histoire tragique qui, loin de saper le mythe, vient en exploiter les potentialités. Tout en s'inscrivant dans la lignée des réécritures narratives, ce Jeu fait du fou la clef de la théâtralité tandis que les structures en miroir qui sous-tendent le texte viennent revitaliser la thématique centrale du reflet, illustrée par Narcisse et Echo, qu'Ovide était d'ailleurs le premier à rapprocher, et la raccorder à la querelle de *La Belle dame sans merci*.

[1] *Pyrame et Thisbé* pourrait offrir 'une des premières formes de spectacle dramatique telles qu'à la fin du XII^e^ et au début du XIII^e^, en donnaient les jongleurs, spectacle qui est déjà un petit opéra' grâce aux parties lyriques qui pouvaient être déclamées ou chantées (Aubailly, 1991: 29).

[2] Ce Jeu est apparenté à la *Farce du Povre Jouhan* par le rôle très similaire du fou, elle-même datée d'avant 1488, date à laquelle la *Sottie des coppieurs et des lardeurs*, jouée à Metz, la mentionne comme ancienne. Voir l'introduction de la *Farce du povre Jouhan* (Droz – Roques: 1959). Je citerai le *Jeu de Narcisse* d'après l'édition d'Alphonse Hilka, 1936.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 1. Une reprise du modèle ovidien dans la lignée des réécritures narratives antérieures

### *1.1. Le gommage du mythologique*

La pièce reprend la structuration binaire forte du récit ovidien: Echo, hésitant longuement à se déclarer, essuie un refus de Narcisse qui la plonge dans le désespoir puis dans la mort; Narcisse, amoureux de son propre reflet, se désespère à son tour et meurt, malgré sa lucidité sur son illusion. C'est le motif de la vengeance formulée par Echo qui articule les deux temps du jeu[3], selon un recentrage sur les personnages principaux déjà opéré dans le *Lai de Narcisus* ou dans le *Roman de la Rose*, alors qu'Ovide mettait cet appel dans une bouche anonyme[4]. Le Jeu respecte le dénouement d'Ovide, contrairement au *Lai de Narcisse* qui introduisait un repentir et une mort commune des amants. Comme dans les récits du XII^e^, les éléments strictement mythologiques sont éliminés – prédiction de Tirésias, caractérisation d'Echo comme nymphe, métamorphoses respectives en rocher et en fleur – et le personnage féminin acquiert une place égale à celle de Narcisse, ce que souligne l'incipit: *cy s'ensuit l'istoire de Narcisus et Echo*. C'est d'ailleurs sur Echo que s'ouvre la pièce et le nom de Narcisse n'apparaît qu'au vers 143, comme objet de l'amour de la dame.

### *1.2. Topique et rhétorique ovidiennes de l'amour: le monologue tragique*

Les deux héros exploitent les métaphores traditionnelles de l'amour, telles le servage du dieu Amour[5], la flèche, la prison[6] ou le feu. Le diagnostic de Narcisse sur lui-même en offre un échantillon:

[3] *Je requier a Dieu doulcement/ Qu'il envoie prochainement/ A Narcisus telle aventure/ Qu'il enamoure follement/ D'aucune qui pareillement/ Le reffuse et n'ait de lui cure* (vv. 784-790).

[4] 'Aussi quelqu'un qu'il avait méprisé, levant les mains vers le ciel, s'écria: 'Puisse-t-il aimer lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour!' La déesse de Rhamnonte exauça cette juste prière', *Métamorphoses* III. (Lafaye, 1976: 119). *(Dané) Et tu, Venus, (...)/ Giete me hors de cest peril/ Et de celui prendés vengance/ Por cui je muir sans esperance!/ Faites qu'il sace qu'est Amors,/ Si qu'il ne puist avoir secors!'/ Li dieu ne l'ont pas mesoïe:/ Bien sera fet quanqu'ele prie* (*Le Lai de Narcisus*, (Baumgartner, 2000: vv. 620-628)). *Quant cele se vit escondire,/ Ele en ot tel duel et ire,/ Et le tint en si grant despit,/ Qu'ele fu morte sanz contredit./ Mes tout avant qu'ele morist/ Ele pria Dieu et requist/ Que Narcisus au cuer volage,/ Qu'ele ot trové d'amer si lache,/ Fu asproiez .i. jour encor/ Et eschaufez de tele amor/ Dont il ne poïst joie atendre. (...) Cele proiere fu resnable/ Et por ce la fist Dieus estable* (*Roman de la Rose* (Strubel: vv. 1450-1465)).

[5] *Car la ou Amours se veult mectre/ Il doit estre seigneur et maistre* (vv. 558-559).

[6] *Le cuer donc qui est en prison* (v. 173).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Je chasse, et suis en mes las pris,
Jë allume le feu qui m'art;
Je suis le docteur mal apris
Qui par sa science est repris
Et trompé même par son art.
Je m'occis même de mon dart. (vv. 1119-24)

Ces métaphores alimentent les monologues tragiques, expression des apories dans lesquelles se trouvent les deux héros dont l'amour est refusé. La dynamique du monologue repose sur le procédé du dédoublement interne du personnage, qui s'adresse à lui-même et exprime ainsi son déchirement; elle s'appuie encore sur le recours aux personnifications allégoriques selon le modèle de la psychomachie:

Desir, (...)
Art mon cuer, esperonne et chasse.
Et d'autre part vient Craincte et Honte. (vv. 6-13)

L'héroïne leur prête éventuellement la parole dans une prosopopée:

Desir crie d'un cousté: 'Rens te!'
Craincte recrie: 'Mais deffens te!' (vv. 86-87)

Les structures d'opposition en anaphore[7] et les questions rhétoriques[8] signalent la crise, que commente le fou:

N'oëz vous point comme elle argue
Pro et contra, puis redargue
Et ne scet lequel des deux prendre. (vv. 214-217)

Le monologue apparaît ici comme l'expression du discours aporétique et de la crise de la communication entre Echo et Narcisse ou entre Narcisse et son reflet, et donc comme mode du discours tragique par excellence. Le Jeu en cela n'innove en rien, mais intègre à un texte proprement théâtral un type de discours auparavant subordonné à une régie narrative.

La pièce est d'ailleurs essentiellement construite sur une série de monologues dans laquelle s'inscrit un seul dialogue, signe de la crise que constitue la folie amoureuse:

– monologue d'Echo (vv. 1-242) coupé par deux interventions du fou (vv. 61-82; 203-218 et clos de même (vv. 243-258))
– monologue de Narcisse (vv. 259-294)
– monologue d'Echo (vv. 295-342)
– dialogue de Narcisse et Echo (v. 343-602) ponctué de commentaires du fou (vv. 389-408; 499-502; 533-546; 571-580; 587-588; 603-606)

[7] *L'un veult pais, l'autre veult la guerre,/ L'un taire, l'autre veult requerre* (vv. 28-29).
[8] *Iray-je? Nenny -Si feray* (v. 191).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

– monologue d'Echo (v. 607-795) commenté par le fou (vv. 643-657; 796-867)
– monologue de Narcisse et pseudo dialogue avec son reflet avant son retour à la lucidité (vv. 868-1176) commentés par le fou (vv. 905-912; 937-942; 967-981; 994-1001; 1014-1021; 1058-1065; 1072-1074; 1079-1083; 1096-1105; 1142-1147; 1177-1184)
– déploration finale et souhaits de Narcisse avant de mourir (vv. 1185-1244) coupée par le fou (vv. 1227-1232) suivie de sa conclusion (vv. 1245-1269)

Jean-Claude Aubailly a fait remarquer que les expérimentations diverses pour revivifier la tradition scénique du monologue recourent notamment au redoublement du monologue entre des personnages identiques ou opposés. Narcisse et Echo constituent ainsi un tel couple de personnages dont les discours sont analogues. Ce procédé contribue, selon ce critique, à déplacer le lieu théâtral de la salle vers la scène, que 'le heurt de deux psychologies suffit à remplir' (Aubailly, 1976: 250) et invite le spectateur à se projeter dans un personnage. L'auteur anonyme aurait pu se contenter de cette stratégie, mais l'introduction du personnage du fou vient conférer à la pièce une autre dynamique à la fois textuelle et scénique, qui tend à l'inverse à développer une théâtralité centrée sur la participation du public et sur la mise à distance du jeu[9].

## 2. L'INTRUSION DU FOU ET LA THÉÂTRALITÉ

Le fol-bouffon, à distinguer du fol-naturel, apparaît dans le drame liturgique, les mystères et les miracles, à partir du milieu du XV^e^ siècle. Son rôle est parfois laissé à l'initiative de l'acteur ou du metteur en scène ou encore écrit d'une autre main[10]. De là, il se propage dans quelques farces[11]

[9] 'Il [le rôle du fou] introduit une distance ironique entre la fiction théâtrale et la perception du spectateur en soulignant les modes de fabrication de la représentation, interdisant ainsi l'identification du spectateur au spectacle. Il instaure par là une connivence entre le fol-bouffon et le spectateur qui déplace le plaisir théâtral, et son sens' (Blum, 1989: 50).

[10] C'est la cas dans le *Mystère de saint Sébastien*, ou encore dans le *Mystère de la Passion de Troyes* (Bibolet, 1987): dans cette dernière pièce, le sot fait partie des nouveaux personnages absents chez Arnoul Gréban et le texte de son intervention manque aux v. 6583 I et 1869 II par exemple. Il intervient à onze reprises, inégalement réparties et se caractérise par ses facéties, son discours trivial, sa fonction de transition entre les scènes, son discours anaphorique et ironique. Je remercie ici Michel Rousse qui m'a guidée à travers des pièces qu'il connaît bien.

[11] Le *Recueil de Farces françaises inédites du XV^e^ siècle* (Cohen, 1949) n'offre que deux cas d'occurrences du fou sur 53 pièces: *La Farce nouvelle des femmes qui se font maistresses* (n°16) et *la Farce nouvelle a trois personnages tresbonne et fort joyeuse des*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et moralités et investit la scène dans les sotties. Claude Blum, qui consacre un article à ce personnage, dont la diffusion prend toute son ampleur entre 1450 et 1550, souligne son 'autonomie sémantique et syntaxique' (1989: 44) et sa grande plasticité:

> Se suffisant d'une certaine façon à lui-même, le fol-bouffon pourra non seulement circuler d'un support à l'autre avec un éclectisme inégalé, mais aussi s'introduire dans des textes, dans des illustrations ou des représentations où il n'avait pas place primitivement[12] (1989: 49).

C'est ainsi que le *Jeu de Narcisse* associe le fou à une matière mythologique antique à laquelle il est totalement étranger. Le personnage apporte avec lui un discours de caractère trivial et assure notamment à travers des adresses directes au public, une fonction de commentaire, de scansion ou de transition entre les scènes.

### *2.1. Un acteur transparent: figure du spectateur et du meneur de jeu*

L'autonomie du personnage se manifeste d'abord par son extériorité par rapport à l'action: à la manière du fou des mystères qui a généralement un rôle périphérique de contrepoint grotesque, bien illustré dans la fameuse miniature de Fouquet[13], le fou du *Jeu de Narcisse* n'entre jamais en dialogue avec les autres personnages: ils ne lui répondent pas, bien qu'il s'adresse parfois à eux. Il apparaît donc sur scène comme un acteur transparent aux yeux des deux protagonistes principaux, et occupe dans l'espace du jeu une position vraisemblablement périphérique, à moins qu'il ne se promène au contraire librement dans la totalité de l'espace[14].

*esveilleurs du chat qui dort dont ilz s'en prennent par le nez et sont farcez* (n°34): le fou y assure une fonction de commentaire plus ou moins trivial de l'action mais aussi dans la première une fonction de porte-parole du roi contre l'investiture des femmes. Y apparaît sa prédilection pour un discours anaphorique et proverbial.

[12] L'auteur souligne ainsi que des adaptations d'une même pièce comportent ou non le rôle, et que ce personnage se rencontre aussi bien dans les livres d'heures, les planches anatomiques, les calendriers des bergers que dans la sculpture religieuse ou la littérature, mais encore dans le champ du divertissement, avec les jeux d'échecs ou de tarot ou dans l'espace du pouvoir avec les fous de cour.

[13] 'On connaît la célèbre miniature de Fouquet qui peint une représentation du *Mystère de sainte Apolline* au moment dramatique où la sainte qui refuse d'abjurer est soumise à la torture: non loin du roi venu présider aux tourments qui lui sont infligés, on voit le fou, mêlé aux autres acteurs, en profiter pour découvrir la partie fessue de son individu au public' (Rousse, 1998: 18).

[14] Les éditeurs de la *Farce du pauvre Jouhan* observent dans leur introduction: 'Quant au Sot, il n'est nulle part, ou plutôt il peut être partout, tantôt dans la salle au milieu du public, ou dans un coin du plateau ou d'une galerie, ou sur quelque praticable. Il n'est pas même nécessaire qu'on le voie à chaque instant, il suffit qu'on l'entende et qu'on reconnaisse sa voix railleuse, à la cantonade ou même dans les rangs du public' (Droz-Roques, 1959: 13).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cette posture marginale se traduit par une simple juxtaposition de ses interventions aux monologues des personnages principaux; cette structuration des discours correspond à la fragmentation du monologue par l'adjonction d'un personnage interrupteur et contradicteur que Jean-Claude Aubailly (1976) a observée comme un des moyens de renouveler le monologue. Le *Jeu de Narcisse* s'apparente en cela plus particulièrement à deux farces où le rôle du fou est identique: la *Nouvelle Farce à deux personnages du gaudisseur qui se vante de ses faitz et un sot luy reprend au contraire* (Droz, 1935) et la *Farce du pauvre Jouhan* (Droz-Roques, 1959)[15]. L'intérêt de cette adjonction est d'abord rythmique: les interventions du fou rompent la monotonie des monologues. Il est aussi comique, par le décalage de ton que le personnage, étranger à l'univers mythologique, sérieux et pathétique, introduit dans la pièce, et plus généralement par la distance ironique et moqueuse qui est la sienne. Il est enfin théâtral, au sens où le fou met en abyme le théâtre, en tant que double du spectateur voire occasionnellement du meneur de jeu.

Loin d'être un spectateur neutre de l'action, le fou prend en effet clairement parti pour Echo, par exemple en soutenant sa décision de se déclarer la première à Narcisse: *Quant une femme est amoureuse,/Doit elle estre si maleureuse/ Que ne peut confort demander?* (vv. 252-254), interroge-t-il, et de l'approuver lorsque Echo observe *Je n'en doy point estre reprise* (v. 532). Il s'apitoie à plusieurs reprises sur son sort.

> Par Dieu, j'ay pitié de son fait. (v. 212)
>
> Par mon ame, j'ay grant pitié
> De la tresfaulce mauvaistié
> Que la doulente dame endure. (vv. 644-646)

Inversement, Narcisse, condamné comme *bien meschant, diffamé* (v. 579), *avuglé/ Et mauvais fol presomptueux* (vv. 605-606) est injurié copieusement et traité de *coquart, bec jaune* (v. 1082), *meschant poulleux* (v. 1097) ou encore *maistre penart* (...) *cornart* (vv. 938-939). Il est même l'objet de malédictions répétées:

[15] Jean-Claude Aubailly (1976: 226 sqq) observe que ce rôle du fou dans ces deux pièces, 'simple subterfuge de mise en scène, rendu possible par le caractère même du monologue, avait peut-être été suggéré aux auteurs par les rôles du sot du drame liturgique et des mystères, sorte de personnage hors-jeu qui commentait à l'usage de la foule, et à des fins le plus souvent comiques, ce qui se passait sur la scène' (1976: 230). Les éditeurs de la *Farce du pauvre Jouhan* notent que le fou y est 'une sorte de raisonneur, caustique et fort mauvaise langue, qui souligne, pour le public, et non pour les personnages, les propos et les gestes discutables de ceux-ci' (Droz-Roques, 1959: 8), sans se livrer aux cabrioles et fantaisies comiques des fous de sotties.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qu'on le puist tout vif escorchier! (v. 588)

Que d'une grant massue dure
Soit tué le meschant ordure! (vv. 650-651)

De male goute soit il oint! (v. 942)

S'il appelle les spectateurs à en avoir pitié, c'est sur le mode de l'ironie[16]. Faut-il voir ici un écho aux véritables réactions d'un public médiéval spontané? En tout cas, le fou verbalise les réactions passionnelles et affectives d'un spectateur très réactif au spectacle qui se joue sous ses yeux.

Le fou ne quitte qu'une seule fois le registre purement verbal qui est le sien pour une action qui consiste à plonger la tête de Narcisse dans l'eau de la fontaine. Après avoir formulé le projet – *Je l'iray la teste bouter/ Tout dedans, visaige et cheveux* (vv. 1020-1021) –, la rubrique – *le fol qui lui boute la teste en la fontaine* - suggère qu'il le met à exécution en guise de baiser au reflet[17], sans toutefois que Narcisse en semble affecté. Le fou se fait ainsi l'agent d'un châtiment grotesque de l'outrecuidance du héros, un allié inattendu du dieu Amour appelé à venger Echo[18]. Ce rôle, bien que déployé sur un registre comique, fait donc endosser au fou à certains égard le rôle du meneur de jeu.

Sa fonction de porte-parole d'une leçon morale va aussi dans ce sens. Le discours moralisant du fou vient en effet conclure chacun des deux temps de la pièce. Entre la mort d'Echo désespérée et la chasse de Narcisse qui l'amènera à la fontaine fatale, et dans un moule formel différent de ses interventions précédemment en rimes plates, l'octosyllabe à rimes aabaab qui en souligne peut-être le caractère plus sérieux, le fou prône la nécessité de la pitié en amour (v. 796-867). S'il met d'abord en garde les dames contre un orgueil excessif, comme Guillaume de Lorris dans le *Roman de la Rose*, tout en fustigeant la déloyauté, il invite ensuite aussi les amants à faire preuve du *don d'amoureuse pitié* (v. 861). De la même manière, le fou ponctue le dernier monologue de Narcisse de condamnations analogues de l'orgueil et clôt la pièce par une double invitation aux spectateurs, hommes puis femmes, à ne pas suivre l'exemple de Narcisse, afin d'éviter le châtiment mortel qu'un comportement orgueilleux et sans merci en amour leur fait encourir:

[16] *Mais regardez qu'il est piteux!/ Bonnes gens, aiez en pitié!* (vv. 1078-1079). De même dans les remarques ironiques sur la mort sans confession (vv. 1179-1184).

[17] *Vous la baiserez, par ma foy,/ Ou vous me direz le pourquoy!/ Baise, baise, maistre amoureux!* (vv. 1072-1074).

[18] *Ainsi, Amour s'en vengera/ Et de Pitié vous bannira; Bien vengee en sera, par mon ame,/ Car tu en mourras maintenant*, observe le fou (vv. 1101-02 et 1231-32).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gentilz compagnons amoureux!
Vous auriez pareille basture
En lieu d'amoureuse pasture
Et en mourriez tresdouloureux.
Et vous, dames et damoiselles,
Bourgeoyses, filles et pucelles,
Fuyez du tout oultrecuidance!
Se vous estes gentes et belles,
Ne soyez point tant cruelles
Vers vos servans d'humble souffrance!
Vous pourriez dancer a la dance
A laquelle Narcisus dance,
Qui est mort par son orgueil cy (vv. 1254-1266)

Le fou du *Jeu de Narcisse* assure donc, par sa position marginale elle-même et par sa fonction de commentaire et de dialogue avec le public, le rôle de meneur de jeu[19]. Il apparaît ainsi à la fois comme le moyen de récupérer le matériau mythologique dans une perspective morale et l'agent d'une mise en abyme de la théâtralité, emblématisée par une de ses remarques: *quelle farce!* (v. 1105).

S'il est un personnage étranger à la matière mythologique comme à l'action théâtrale, le fou n'est cependant pas sans présenter des parentés avec elle, à la fois par la thématique de la folie et celle du miroir.

### 2.2. *Le fou, avatar théâtral comique d'Echo*

La caractéristique mythologique d'Echo, c'est précisément de ne pouvoir que reprendre des bribes du discours d'autrui, à partir du moment où elle est châtiée par Junon pour ses bavardages puis une fois qu'elle est transformée en rocher. Or d'une certaine façon, si Echo perd cette faculté en même temps que sa dimension mythologique, elle est transférée dorénavant sur le fou. Le fou dans les farces, comme ailleurs, a fréquemment un discours placé sous le signe de la répétition et de l'écholalie, comme l'a bien montré Jean-Marie Fritz (1992: 351-353). La *Farce du povre Jouhan* exploite pleinement cette possibilité, notamment sous la forme d'insertions de chansons dont les refrains sont repris[20]. C'est ainsi que le

[19] Thierry Revol observe que, 'personnage aux marges du théâtre, le meneur de jeu apparaît quelquefois' (1999: 450) et cite Henri Rey-Flaud: 'Le récitant, prologueur, messager ou prêtre, commentant l'action et dialoguant avec les spectateurs, assure particulièrement une fonction de lien entre le public et les joueurs' (1973: 287).

[20] La reprise anaphorique d'interjections comme *le povre Jouan* ou *povre Jouan* (vv. 107-116; 179-193; 264-269; 427; 452-455; 463-468) décline des bribes d'une chanson de Jehan de Nivelle, écho à la thématique du malheureux mari qui perd sa femme.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fou répète une formule que Narcisse, dans un lai, avait déjà répété quatre fois: *Ce n'est pas loyaument party* (vv. 1196, 1208, 1220 et 1226 pour Narcisse, v. 1227 pour le fou). Il peut reprendre aussi un mot entier à la rime, en le détournant vers un sens trivial:

> Echo
> (...) mais l'ardent flame
> Tant m'estraint que je n'y voy goute.
>
> Le fol
> Saint Mor, elle a pis que la goute! (vv. 202-203)

Le jeu d'écho peut porter aussi sur le moule formel: le fou reprend ainsi le schéma des rimes du monologue d'Echo (aabaabbbcbbc) dans une de ses interventions sur six strophes[21]. Mais l'écho consiste le plus souvent en un miroir trivial et burlesque des propos des deux héros. Ainsi, le fou traduit les déchirements amoureux d'Echo comme un trouble purement physiologique, exprimé dans un registre de langue populaire:

> Desir en sa panse bourbaille (v. 66)
> Que cuidez vous? Qu'elle a chault entre
> Les cuisses et la boudinette! (vv. 208-209)

Le mot *bode* d'origine obscure, qui plus est doté ici d'un diminutif, désigne le nombril ou le ventre: apparenté à *bedaine* et *boudin*, il contribue à placer le discours du fou sur le mode du contrepoint burlesque. Ses interventions abondent ainsi d'expressions figurées et de proverbes, qui reprennent sous une forme elliptique et triviale les propos des protagonistes. Ainsi des remarques de Narcisse sur la diversité des goûts:

> Narcisus
> Mais chascun n'a pas appetit
> D'estre amoureux: l'un veult chasser,
> L'autre voler, jouster, danser.
> Les appetiz ne sont pas ungs.
>
> Le fol
> Pour ce dit on par motz communs
> Qu'ainsi sont les trippes vendues
> Et toutes choses despendues:
> L'un veult du dur, l'autre du mol. (vv. 385-392)

Plus globalement, ces ruptures que le discours du fou introduit dans les monologues interviennent comme un miroir trivial des propos, qui sert à la ponctuation du jeu.

[21] Ce modèle de rimes apparaît pour Echo (vv. 754-795) et pour le fou (vv. 796-867).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

### *2.3. Le fou, autre ombre de Narcisse*

Le fou s'intègre encore à un autre jeu de miroir: il apparaît en effet comme un double de Narcisse. En se proposant à plusieurs reprises de se substituer à lui, le fou apparaît comme un double inversé du héros, qui serait prêt à accepter les avances d'Echo:

> Par ma foy, il est bien Jehannot!
> Les gens dient que je suis sot;
> Mais s'elle m'en faisoit autant,
> Je la prendroie maintenant
> A deux braz et la baiseroie.
> Et par ma foy, je lui feroie
> Ce que fait mon pere a ma mere. (vv. 400-406)

Le fou évoque ainsi en contrepoint du couple manqué le couple fantasmé qu'il pourrait former avec Echo:

> Que feussions nous en une male,
> Nous deux mis en serre!
> Je rotasse la dure guerre,
> Qui met tel brouillis en son ventre. (vv. 205-208)
> Que feussions nous couchez ensemble,
> Elle et moy, pour nous eschauffer! (vv. 257-258)

Simultanément, le fou ne cesse de souligner la folie de Narcisse, face à laquelle il incarne à rebours le bon sens[22]. Alors même que le héros mythologique ne guérit pas de cette folie malgré sa lucidité, le fou s'est, selon ses dires, guéri aisément de la folie amoureuse.

> Une foiz amoureux je fu
> Environ ung jour et demy; (...)
> Par mon serment, il me sembloit
> Que mes boiaulx deussent saillir.
> Mais que fiz je? J'allay cuillir
> D'une herbe dedans mon jardin.
> Quant j'en eu mengé un lopin,
> Ma pance bien se destrempa,
> Qu'amours depuis ne s'i frappa.
> Ne scet elle faire en ce point,
> Puis que le mal si fort la point?
> La medicine est excellente. (vv. 69-82)

[22] *Par mon serment, il est bien fol/ Qui ne veult amer par amours* (vv. 393-394). *Par mon serment, il est bien lort./ Il semble a celuy qui estoit / Dessus son asne, et le queroit* (vv. 994-996). *Par mon serment, il est bien fol:/ Il se rompra tantost le col/ De marmoser en la fontaine* (vv. 1059-1061).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le fou opère donc un rabaissement trivial et grotesque de l'expérience amoureuse, mais aussi plus particulièrement du héros mythologique par sa fonction de double inversé. Les trois vers du fou lors de son intervention pour plonger la tête de Narcisse dans l'eau s'intègrent parfaitement dans le schéma des rimes, aabaabbbcbbc que suit le monologue de Narcisse: ces trois rimes se voient de plus mirer dans les trois vers suivants de Narcisse (bbc/bbc). Le jeu d'imbrication des deux discours contribue encore à relier les deux personnages[23].

## 3. Le miroir, emblème du Jeu

La problématique du miroir, centrale au mythe de Narcisse et Echo, intègre donc aisément le rôle du fou, dont on peut se rappeler que l'un des emblèmes peut d'ailleurs être le miroir[24]. Elle est simultanément exploitée par le Jeu à la fois dans la thématique amoureuse, dans la structuration du jeu et dans le mode de réception attendu du lecteur ou du spectateur.

### *3.1. Le miroir captivant de la beauté et le miroir déformant du désir: des folies amoureuses en miroir*

Le *biau viaire/ qui est des dames le miroir* (vv. 421-422) captive et capture Narcisse par sa beauté. Ainsi l'*umbre* ou l'*ymaige* (vv. 919, 969, 972, 1143 et 972 et 1148 par exemple) que Narcisse comme chez Ovide reconnaît lucidement comme sa *face*, *façon*, *forme* et *figure* (v. 1106 et v. 1108) opère comme un piège mortel: la contemplation de l'image est pétrifiante et mène Narcisse à la mort. Il est à noter que contrairement au *Roman de la Rose* où Narcisse voit *un enfant bel a desmesure* (v. 1485), mais comme dans le *Lai de Narcisus*, le héros de notre Jeu voit une image féminine[25]. La fontaine est donc aussi un miroir déformant qui n'est pas

[23] Les six derniers vers de cet ensemble sont prononcés par le fou: *Vous la baiserez, par ma foy./ Ou vous me direz le pourquoy!/ Baise, baise, maistre amoureux!* Narcisse: *Las! je ne sçay que faire doy./ Par ma foy, goute je ne voy./ Oncques ne vy fait si honteux* (vv. 1072-1077). Pour une analyse plus détaillée des schémas des rimes, voir Hilka: 281-282.

[24] Jean-Marie Fritz (1992: 353-354) observe: 'Ainsi les proverbes qui mettent en jeu le fol, sont souvent tautologiques (...) à l'image de ses emblèmes de la fin du Moyen Age: miroir et surtout marotte qui n'est qu'une duplication de sa propre figure'.

[25] Ses propos et termes d'adresse le disent assez: *la bele dame* (v. 1002), *douce princesse* (v. 1008), *treshaute dame de noblesse* (v. 1176) etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sans poser le soupçon de l'homosexualité du personnage, qui d'une part se voit au féminin, et d'autre part exprime une phobie du contact féminin, s'exclamant lorsque Echo veut l'embrasser:

> Laissez m'en pais que je ne crie! (...)
> Ne je ne sçay femme vivant
> Pour qui je m'abessasse tant; (vv. 595 et 600-601)

Narcisse n'est pas sans rappeler le Guigemar de Marie de France, autre chasseur qui deviendra proie malgré lui.

Si le miroir de la fontaine pose la question de l'identité, le miroir se retrouve comme principe structurant de la pièce avec la construction en miroir des folies amoureuses d'Echo et de Narcisse déjà exploitée dans le *Lai de Narcisus*. Les effets de parallélismes sont en effet soulignés dans une même progression:

- demande de merci et de réconfort:

> Echo
> Ayez de moy merci (v. 547)
> Narcisse
> S'il vous plaist prendre le loisir
> De moy pour serviteur choisir
> Et avoir de mon mal pitié (v. 936)

- demande d'un baiser:

> Echo
> Et baisiez moy je vous en prie (v. 594)
> Narcisse
> Je ne demande qu'ung baisier (v. 956)

- frustration et lamentation:

> Echo
> Las! pour quoy m'a il fait choisir
> Cel qui me fait en dueil gesir,
> En refusant honteusement? (vv. 634-636)
> Narcisse
> J'aymë, et si ne sçay comment
> Ai mis tout mon entendement,
> Cueur, ame, corps, vie et substance,
> A cele ame qui nullement
> Ne veult donner aleigement
> Du dueil qui tant me fait grevance. (vv. 1028-1033)

- désir de mort et tentation du suicide

> Echo
> Se Dieu courroucer ne cuidasse
> D'une espee au cueur me frapasse (vv. 625-626)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Narcisse
A peu que ma vie ne s'efface
D'une dague ou espee dure (vv. 1110-1111)

Par ces jeux de reflets entre les monologues des deux héros et la similarité des crises amoureuses traversées, l'auteur du Jeu exploite après Ovide l'analogie entre Narcisse et Echo tout en renforçant la logique binaire du châtiment souhaité par Echo:

Je requier a Dieu doulcement
Qu'il envoie prochainement
A Narcisus telle aventure
Qu'il s'enamoure follement
D'aucune qui **pareillement**
Le reffuse et n'ait de lui cure. (vv. 784-789)

### *3.2. Le miroir de l'intertextualité*

Comme réécriture d'un matériau préexistant, le *Jeu de Narcisse* offre aussi un miroir de textes antérieurs: des *Métamorphoses* certes, mais de ses réécritures médiévales antérieures surtout, et de façon plus inattendue, d'un autre texte, *La belle Dame sans merci* d'Alain Chartier. Ces échos textuels appellent un lecteur averti, capable de repérer et tisser des liens entre les textes, de les faire dialoguer.

Si le Jeu fait allusion au *Roman de la Rose* en évoquant Malebouche (v.47) ou en invitant (non sans ironie) les dames à ne pas être trop orgueilleuses (v. 817-831), et s'il reprend le matériau mythologique dans une esthétique voisine du *Lai de Narcisus* pour ce qui concerne les monologues, il semble que la pièce tienne surtout à s'inscrire dans le vaste débat littéraire suscité par l'œuvre d'Alain Chartier à laquelle elle fait deux références directes: le fou formule explicitement le jeu qui consiste à investir Narcisse du rôle de la belle dame sans merci:

Femme n'a pas cueur d'aymant
Comme 'la Dame sans mercy',
Qui n'eut cure de son amant.
Aussi croy je que cestuy ci
Sera 'sans mercy' renommé. (vv. 574-578)

Les derniers mots de la pièce que clôt le fou sont encore pour cette référence à travers l'avertissement final adressé successivement aux hommes puis aux femmes, calquant d'ailleurs les deux dernières strophes de *La belle dame sans merci* (Hult, 2003: v. 784-800):

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vous pourriez dancer a cele dance
A laquelle Narcisus dance,
Qui est mort par son orgueil cy,
Ou encores en grant mescheance
De celle cruelle a oultrance
Nommée 'Dame sans mercy' (vv. 1264-1269)

Le texte d'Alain Chartier met en scène un amant qui meurt de chagrin face à une dame lui opposant l'indifférence. Il a suscité une lettre des dames demandant à Alain de déclarer s'il était ami ou non des dames, puis une *Excusation de Maistre Alain*, qui s'apparente à une rétractation. Construite sur le modèle du procès, cette série de textes pourrait relever d'un jeu de cour qui s'est poursuivi avec Baudet Hérenc ou Achille Caulier[26]. Le *Jeu de Narcisse* semble prendre place de façon originale dans cette lignée par sa défense de la pitié amoureuse, thématique insistante de la pièce, mais surtout par une façon ironique de renvoyer dos à dos les partis masculins et féminins. En effet, Narcisse occupe successivement les deux rôles du texte de Chartier: il est d'abord la belle dame sans merci dans son refus de répondre aux avances d'Echo, et c'est alors Echo qui joue le rôle de l'amant mené à la mort. Mais dans un second temps, Narcisse investit le rôle de l'amant qui connaît une mort tragique tandis que c'est son ombre qui joue le rôle de la belle dame sans merci. L'inversion des places masculines et féminines, ainsi que la substitution du reflet au rôle féminin relève, me semble-t-il, d'une ironie discrète que seul le lecteur averti est appelé à percevoir: ces substitutions qui apparaissent dans le rapprochement des deux textes permettent à la fois de dépasser la bipolarisation de la querelle des sexes et de caricaturer le modèle courtois en faisant de la dame une simple ombre, comme le suggérait déjà Guillaume de Lorris ou comme le formulait plus explicitement Jean de Meun par l'analogie de la dame courtoise avec la statue de Pygmalion. Sans entrer dans les finesses du débat initial, bien analysé par David Hult à la fois chez Chartier et dans son évolution par le gommage de la rhétorique anticourtoise de la dame et la réorientation du débat (Hult, 2003: introduction), le *Jeu de Narcisse* en décline les enjeux en faisant du récit mythique le miroir du texte d'Alain Chartier et en lui assignant ainsi une fonction de glose, à la manière du *Roman de la Rose*, non d'un récit principal, mais d'un récit *in absentia* appelé par le jeu intertextuel.

[26] Voir la publication récente de ce cycle de textes par Hult David F. et Mc Rae Joan E., 2003 et la liste commentée des œuvres concernées (introduction, XI sqq).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

### *3.3. Un miroir exemplaire?*

Le fou suggère de voir dans la pièce un miroir exemplaire en invitant le public à s'y projeter:

> Mirez vous en ceste adventure (v. 1252)

Le renforcement de la logique de la faute et du châtiment irait dans ce sens, de même que l'épouvantail final de la mort évoquée à travers l'image de l'agression ou de la danse. Cette leçon sur l'orgueil peut se lire indifféremment sur le plan chrétien ou profane. La condamnation de l'orgueil est déjà la glose que proposent le *Lai de Narcisus*, *l'Ovide moralisé* (entre 1316 et 1328) ou *l'Epistre Othea* de Christine de Pizan (1399-1400)[27]. Le jeu ne fait que la reprendre une fois de plus, et tendrait en cela vers une moralité. Mais la leçon peut se lire comme conseil pragmatique aux amoureux: entre les excès des héros tragiques imperméables à la pitié amoureuse et la satisfaction immédiate des pulsions qu'incarne le fou, il est peut-être une voie moyenne pour l'expérience amoureuse.

Cette réécriture théâtrale du mythe présente l'intérêt d'écarter la moralisation ouverte en même temps que l'allégorisation, contrairement à la plupart des autres réécritures médiévales du mythe de Narcisse. Comme *translatio* du matériau mythique, elle démythifie et élimine certaines composantes symboliques originelles mais revivifie la thématique de la folie et du miroir à travers le personnage du fou et les jeux de miroir textuels et intertextuels qui structurent la pièce. L'humour apparaît comme un moyen de s'approprier la fable mythologique tout en mettant à distance le tragique. Au-delà de la moralisation superficielle et convenue qui fait du récit mythologique de Narcisse et Echo une fable sur l'orgueil, c'est bien la qualité de l'écriture théâtrale et littéraire qui fait l'intérêt de ce Jeu que l'on mesure mieux à la lecture d'une autre transposition théâtrale d'un matériau ovidien: la *Moralité de Pyrame et Thisbé*. L'auteur également anonyme, a lui aussi introduit de nouveaux personnages investis du rôle de commenter l'action: un berger et une bergère. Ils l'introduisent par leur récit et la ferment par la prise en charge de la sépulture des héros. Formant un couple inversé et heureux par rapport à Pyrame et Thisbé, les

[27] Cet usage didactique est plus ou moins raccordé dans ces œuvres à une coloration morale chrétienne, ce qui n'est pas vraiment le cas du *Jeu de Narcisse*. Lui est parfois associée une glose sur la vanité des choses mondaines, comme dans *l'Epistre Othea* ou le *Livre des Echecs amoureux moralisés* d'Evrart de Conty (début XV$^{e}$), glose développée en latin par Arnolphe d'Orléans (*Arnulphi Aurelianensis Allegoriae super Ovidii Metamorphosim, lib.* III; 5-6) ou Alexandre Neckam (*De Naturis rerum*).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bergers échouent pourtant à dynamiser la pièce et leurs propos introduisent même une distorsion temporelle: Pyrame et Thisbé apparaissent en effet au début de la pièce comme des personnages du passé, objets de leur récit, avant de faire intrusion dans leur présent. La pièce, par sa moralisation finale qui rapproche le mûrier et la croix, Pyrame et le Christ, Thisbé et l'âme, s'inscrit dans la lignée de l'*Ovide moralisé* (De Boer, 1915-1938, livre IV, v. 1170-1267). Elle est loin d'atteindre la qualité du *Jeu de Narcisse*, qui réussit à allier lyrisme et comique, pathos et ironie dans une combinaison dramaturgique et une *translatio* réussies[28].

## RÉFÉRENCES

### *Textes*

HILKA, Alphonse. 1936. «Das mittelfranzösische Narcissusspiel (*L'istoire de Narcisus et Echo*)». *Zeitschrift für Romansische Philologie* 56. 275-321.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. LAFAYE, Georges (trad.) 1992. – (Folio) – Paris: Gallimard. (livre III: 320-525)

*Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*. BAUMGARTNER, Emmanuèle (éd., trad.). 2000. – (Folio Classiques.) – Paris: Gallimard.

GUILLAUME DE LORRIS – JEAN DE MEUN. *Le Roman de la Rose*. STRUBEL Armand (éd., trad.) 1992. – (Lettres Gothiques: 4533.) – Paris: Le Livre de Poche.

*Ovide moralisé*. DE BOER, Cornelis (éd.). 1915-1938. 5 vol. Amsterdam: J. Müller.

CHRISTINE DE PIZAN. *Epistre Othea*. PARUSSA, Gabriella (éd.) 1999. Genève: Droz. (n°16 et 86)

EVRART DE CONTY. *Le Livre des echez amoureux moralisés*. GUICHARD-TESSON, Françoise – ROY, Bruno (éds.). 1993. – (Bibliothèque du Moyen Français.) – Montréal: Ceres. (5^e partie, 9, particulièrement 9.3)

PICOT, Emile. 1901. «*Moralité nouvelle de Pyrame et Thisbé*». *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* 1, janvier 1901. 1-35.

*Mystère de la Passion de Troyes*. BIBOLET, Jean Claude (éd.). 1987. Paris/ Genève: Droz. 2 tomes.

*Nouvelle Farce à deux personnages du gaudisseur qui se vante de ses faitz et un sot luy reprend au contraire*. DROZ, Eugénie (éd.). 1935. In *Recueil Trepperel. Les Sotties* (6-sqq.).

*La Farce du pauvre Jouhan*. DROZ, Eugénie – ROQUES, Mario (éds.). 1959. – (Textes Littéraires Français) – Genève/ Paris: Droz/ Minard.

[28] Cet article se veut un hommage à la belle lecture d'une autre *translatio* du mythe de Narcisse par Herman Braet: «Narcisse et Pygmalion: mythe et intertexte dans le *Roman de la Rose*». In: Welkenhuysen, A. – Braet, H. – Verbeke, W. (éds). 1995. *Medieval Antiquity*. 237-254. Leuven: Leuven University Press.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Recueil de farces inédites du XV^e siècle*. COHEN, Georges (éd.). 1949 (repr. 1974). Genève: Slatkine.

*Le cycle de La belle dame sans mercy. Une anthologie poétique du XV^e siècle*. HULT, David F. – MC RAE, Joan E. (éd., trad.) 2003. – (Champion Classiques.) – Paris: Champion.

*Les études*

AUBAILLY, Jean-Claude. 1976. *Le monologue, le dialogue, et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age et du début du XVI^e siècle*. – (Bibliothèque du XV^e: XLI.) – Paris: Champion.

–. 1991 «Aux sources du théâtre: le 'poème' de Pyramus et Thisbé vers 1170». *Revue des Langues Romanes* XCV n°1. 15-30.

BLUM, Claude. 1989. Le fou, personnage populaire dans les mystères et les miracles». In: LAZARD, Madeleine (éd.) 1989. *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e siècle*. Actes du Colloque de la SFDS, 43-53. Paris: Sedes CDU.

FRITZ, Jean-Marie. 1992. *Le discours du fou au Moyen Age*. Paris: PUF.

REVOL, Thierry. 1999. *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des X^e-XIII^e siècles en France*. – (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age: 51) – Paris: Champion.

REY-FLAUD, Henri. 1973. *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris: Gallimard.

ROUSSE, Michel. 1998. «Jongleries dans le théâtre des mystères». In: SANCIER, Anne – SERVET, Pierre (éds.) 1998. *Les genres insérés dans le théâtre*. 14-25. Lyon: Cedic, Université Jean Moulin, Lyon III.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Textes narratifs

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# ADENET LE ROI AND THE COATS OF ARMS OF CHARLEMAGNE AND HIS TWELVE PEERS IN A MEDIEVAL ROLL

GÉRARD J. BRAULT
The Pennsylvania State University

The list of Charlemagne's Twelve Peers varied greatly in Old French epic literature. Léon Gautier cited no fewer than 16 such rosters, no two of them exactly alike, beginning with that in the *Song of Roland* (Roland, Oliver, Gérin, Gérier, Bérengier, Otto, Samson, Engelier, Ivon, Ivoire, Anséis, and Girard) (1880: 185-186)[1]. When, in the thirteenth century, literary authors and the compilers of rolls of arms began attributing armorial bearings to these legendary heroes purported to have lived well before the dawn of heraldry, other variations appeared. What follows is an edition of a particularly interesting list of the arms in question.

In a recent contribution to the *Mélanges Jean Subrenat*, I pointed out that the names and the arms ascribed to Saracen monarchs (SM) at the end of a thirteenth-century heraldic compilation of historical coats with later additions were in large measure derived from Adenet le Roi's *Les Enfances Ogier* (EO), a chanson de geste composed c. 1275 (Brault, 2000)[2]. I shall now endeavor to show that a roll of arms of Charlemagne and his Twelve Peers (TP) was also inspired by EO.

Adenet did not specifically use the designation Twelve Peers in this epic, but he did mention, in EO 505-515, 4481-4484, 4562-4567, and 7763-7769, various groups of councillors, summoned by Charlemagne and, in EO 5582-5597 and 7656-7661, many of the Emperor's high barons ranged for combat. Among those mentioned are all but four of the Peers listed in TP (Roland, Oliver, Turpin, and Guion of Burgundy).

[1] There is even variation in the *Song of Roland* itself. In lines 792-800, the poet substitutes four individuals who are not part of the 'official' roster of the Twelve Peers in lines 2402-2410 (actually 13, as Turpin is included here; cf. lines 2186-2201). *Roland*, ed. Jenkins, 1924, n. to lines 793 ff. For discussion and bibliography, see *Roland*, ed. Brault, 1978: 1: 392-393, n. 7.

[2] In another article, in the Pickens Festschrift, I show that a similar list, entitled "The Arms of Galehot and the Thirty Kings He Vanquished" (GR), was based on characters in the *Lancelot* proper of the Vulgate Cycle, a prose romance dated 1215-1235. The standard edition of EO is Henry, 1956.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

More to the point, three of the names and blazons in EO (Charlemagne, Naimon, and Ogier) are identical with those in TP.

As for the remaining Peers in TP mentioned in EO, either Adenet did not provide a coat (Geoffrey of Anjou), or, in five other instances, the arms are different in EO and TP (Eudes of Langres, Hoel of Nantes, Hue of Le Mans, Richard of Normandy, and Thierry of Ardenne). Each case will be discussed below[3].

TP and SM are certainly related as both are based in part on EO and both are preserved in many of the same manuscripts. TP is found in the following fifteenth- and sixteenth-century heraldic compilations (the sigla are mine):

A. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal ms. 5027, fols. 191 verso-192 recto;

B. Paris, Bibliothèque nationale ms. fr. 32753, fols. 156-157;

C. Paris, Bibliothèque nationale ms. fr. 18651, fol. 106 recto;

BA. Barcelona, Biblioteca de Catalunya ms. 529, fols. 100 verso-101 verso. This is a Spanish translation of TP by Garci Alonso de Torres in his *Blasón d'armas*, a work dated 1479-1496 (Riquer, 1986: 310).

A, B, and BA are blazoned rolls. C consists of names accompanying painted shields and was no doubt derived from a blazoned copy as it contains errors of interpretation discussed below. A is a somewhat more reliable copy than B. BA is closer to B than to A and C.

In what follows, I provide the complete text of TP using A as my basic manuscript. I also offer variants, a modern blazon, and a brief commentary for each entry. For Old French heraldic terms, and their Modern French and Modern English equivalents, see Brault (1972).

## Cy s'ensieut les armes du Roy Charlemaigne le Grant et de ses Douze Pers

B *Ci après s'ensuyvent les armes du bon Roy Charlemaigne le Grant et de ses xij. Pers;* C *Les armes du roy Charlemaigne et de ses xij peres;* BA *Éstas son las armas del rrey Charles Maynes y de sus doze pares.*

1. *Le Roy Charles porte party des armes de l'Empereur de Romme, et sont d'or a l'aigle de sable membré de sable et coronné d'or, et de France, d'asur semé de fleurs de lis d'or.*

[3] For SM, the arms of the Saracens mentioned in EO, see the preceding note. The other historical coats in EO need not concern us here (see, however, Roland [n° 2] and Auketin le Normant [in n° 5 as they do not figure in TP: Charlot, Fagon de Tours, Fouchier de Pierrelee, and Guy de Saint Omer. For these arms, see Marsy, 1881.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B *Le Roye Charlemaine... membre de mesmes;* A consistently reads *porte* (B omits this word after entry n° 1); C *Le Roy Charlemaigne*, Party per pale argent, a double-headed eagle displayed sable and azure, three fleurs-de-lis or, 2 and 1; BA *Charles Maynes traya partydo en palo: el prymero de Ynperio y el segundo de Françia.*

Charlemagne, Party per pale or, an eagle displayed sable crowned or (the Holy Roman Empire), and azure semy of fleurs-de-lis or (France Ancient). Cf. EO 4999-5007:

Ou roi Charlon ot chevalier adroit,
Loiaus et sages et biaus et preus estoit;
Ne sevent pas, ce croi, tout orendroit
De queles armes li bons rois s'adouboit,
Pour ce me plaist que devisé vous soit.
Armes parties d'or et d'azur portoit,
Dedenz l'azur flours de lis d'or avoit
Et demi aigle noire sor l'or seoit,
Qui moult tres bel et bien y avenoit.

Adenet's description is the earliest known blazon of Charlemagne's arms and it may well be that the poet was the one who first imagined them. This coat enjoyed a remarkable vogue in the Middle Ages (frescoes, manuscript illuminations, pageants, rolls of arms, sculptures, stained-glass windows, tapestries, etc.) (Carolus Barré – Adam-Even, 1953; Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 222, 284, 297, 322, 337) and figured, notably, in depictions of the Nine Worthies[4]. Adenet's rendering of the arms is reasonably complete, due allowances being made for poetic license and for usages common in early blazon. Nevertheless, by modern standards, it leaves out one key bit of information.

The arms combine two distinct coats (the Empire and France Ancient). Although Charlemagne was a Frankish emperor whose capital was Aachen in present-day Germany, the authors of the chanson de geste considered him to be French, which is no doubt why the shield conjoined devices referring to the Holy Roman Empire and to France.

Several options were available for marshalling, or combining arms. In Adenet and in TP, the process known as dimidiation was used, each shield being visualized as cut in half vertically[5]. The eagle was normally shown in an attitude modern blazon would characterize as displayed, so, although

[4] Although appearing earlier, the Nine Worthies owe much of their popularity to Jacques Longuyon's *Voeux du Paon*, a work dated 1312 (Carolus-Barré – Adam-Even, 1953: 289).

[5] For other ways of marshalling arms, see Scott-Giles – Brook-Little, 1963, ch. 12. In Adenet's day and well into the fifteenth century, the term *parti*, when not otherwise qualified, meant party per pale (Brault, 1972: 256).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

this disposition was not specified in either roll, it is clear that the bird's body was affronted (faced the observer) with the head turned, and the wings and legs spread out on each side[6].

What Adenet and TP did not mention but what we would like to know is whether the imperial eagle was single- or double-headed, as both types are attested in contemporary sources (Carolus-Barré – Adam-Even, 1953; Aspilogia 2: 15-16, n. to Matthew Paris I, n° 21). When double-headed, the eagle's two necks curved away from each other and the heads, shown in profile, faced in different directions. In EO and TP, because of dimidiation, only half of the eagle's body (Adenet's *demi* aigle) was envisaged or painted, viz. one head, one wing, and one leg.

Although at times the beak and feet were said to be of a different tincture – this was the meaning of *membré*[7] – the term was pleonastic in TP as the body parts in question were of the same color (*sable*, or black) as the rest of the eagle[8]. C erred in making the field argent (white) instead of or (yellow).

Finally, the crown, which was not mentioned in EO, appears to be an independent addition in A and B, blazoned copies of TP. It was not heraldically permissible to have a golden crown on a golden field for the obvious reason that it would not be visible. C, the painted copy of TP, had no such feature.

The other side of Charlemagne's shield was France Ancient, blazoned Azure semy of fleurs-de-lis or in both EO and TP. Semy meant that the fleurs-de-lis were repeated many times in a pattern covering the entire field. During the reign of Charles V, king of France (1364-1380), the semy was formally reduced to three flowers, 2 and 1, but the latter arrangement (France Modern) is attested as early as the reign of Louis IX (1226-1270; Brault, 1972: 210). C painted three fleurs-de-lis, 2 and 1, presumably reflecting the modern usage. However, as the shield was party, only one and a half of the flowers should have been depicted.

**2.** *Rolland, son nepveu, porte d'or au lion de geule couronné d'asur a la bordure de sable dentee.*

B. *Rolant*; C *Rollant*, Or, a lion rampant gules, a bordure indented sable [the lion is not crowned]; BA *Rroldán traya de oro con un león de gulas coronado de azul; y una bordura de negro endentada de mesmo.*

[6] This is an attitude a layman might call spread-eagle, as in the case of the eagle on the Great Seal of the United States of America.

[7] The heraldic term *membré* (Eng. 'membered') is still used today.

[8] When differentiated, the imperial black eagle's beak and legs were sometimes gules (red) (Aspilogia 3: 2: 150).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Roland, his nephew, Or, a lion rampant gules crowned azure, a bordure indented sable[9]. The celebrated hero in the Charlemagne legends is the first of three consecutive characters in TP who were not mentioned in EO (the other two are n° 3, Oliver, and n° 4, Turpin). However, these arms (minus the crown) were ascribed to him (*L'escu Rouland*) in Herald's Roll (n° 61), an important painted roll dated c. 1279 (Aspilogia 3: 1: 90; 2: 362; for discussion, see Brault, 1972: 53-54).

There is compelling evidence of Roland's arms as blazoned here in other contemporary historical records. Jean de Gavre, sire de Hérimez (d. 1297), a counselor of Gui de Dampierre who was Count of Flanders, sealed with a lion rampant within a bordure indented in 1279 and 1291[10] (see also Camden Roll [c. 1280], n° 80: Or, a lion rampant gules crowned vert, a bordure indented sable) (Lejeune – Stiennon, 1967, 1: 322, 327, 354; Aspilogia 3: 1: 183; 2: 190). Jean's grandfather, Rasse, sire de Gavre (d. 1241), and his father, Arnoul de Gavre dit d'Impeghem (d. 1267), bore different arms. However, Jean adopted Roland's arms because, according to legend, the epic hero presented his shield to his (Jean's) ancestor[11].

Although Adenet did not include Roland's name or arms in his epic, the poet's hand may be discerned here as he frequently used the bordure for differencing (cf. n°s 6, 8 and 12 below)[12]. Also, in EO, he distinguished the arms borne by Charlemagne's son Charlot from those of his illustrious father by adding a bordure indented gules (EO 5023-5029):

> Quels armes ot Charlot, li fieus Charlon,
> Deviserai, car ce me samble bon,
> Teles, dont j'ai fait la devision,
> K'ot Charles o le flori grenon
> Portoit Charlos ses fieus, la out raison;
> Mais il y ot, pour descomparison,
> Ourle de gueules endenté environ.

There is reason to believe, then, that Roland's arms were devised by Adenet as this imaginary coat and at least two others found in EO (for

[9] The heraldic terms engrailed and indented were originally synonymous which is why I use only a single expression in such cases (for discussion, see Brault, 1972: 179; Aspilogia 3: 1: 71-72). The bordure in the earliest depictions of Roland's shield have concave rather than serrated indentations, hence the charge would be called engrailed today.

[10] Jean also sealed with slightly different arms, a crowned lion rampant within a bordure indented, in the latter year (1291; Aspilogia 3: 2: 190).

[11] The legend is recounted in the fifteenth-century *Histoire des sires de Gavre* (Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 317-319 [color plate LIV]; Aspilogia 3: 2: 190). Roland's arms are also depicted in Jacob van Maerlant's *Spieghel historiael* (see below).

[12] This is consistent with medieval practice; see Scott-Giles – Brooke-Little, 1963: 54.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oliver and Turpin, see the next two entries) soon became known to others. This being so, one thinks immediately, in the case of Roland, of the possibility of heraldic flattery[13]. Wishing to please his long-time patron Gui de Dampierre, who bore Or, a lion rampant sable (Aspilogia 3: 2: 177), Adenet simply imagined the hero Roland's coats to be Gui differenced by a change of tinctures and by the addition of a bordure indented.

**3.** *Olivier de Viane porte d'asur a trois chefs de dames.*

C *Ollivier*, Azure, three ladies' heads affronted proper, the hair or; BA *Olyver de Viana traya de azul con tres cabeças de damas.*

Oliver of Vienne, Azure, three ladies' heads proper. Early on, Roland's companion Oliver, once chiefly known for his loyalty and sagacity, also acquired the reputation of being a ladies' man, which explains his arms here (Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 323; Brault, 1972: 163).

A variant illustration of this coat is found in several miniatures of a fourteenth-century illuminated manuscript of Jacob van Maerlant's *Spieghel historiael*. This is a metrical Flemish adaptation, composed in the latter part of the thirteenth century, of Vincent of Beauvais' *Speculum historiale*. In these illustrations, Oliver's arms are Azure, a lady's head proper (Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 322-323 [color plate LV], 354).

**4.** *Turpin, l'archevesque de Rains, porte de Franca une croix d'or ainsi que porte ung archevesque.*

BC entries n°s 4 and 5 are transposed; C *Larchevesque Turpin*, Azure, a plain cross argent between four fleurs-de-lis or; BA *El arçobispo Torpyn traya de Françia con una cruz de oro en la manera que la deve traer un arçobispo.*

Turpin, Archbishop of Reims, Azure semy of fleurs-de-lis or (France Ancient), a crosier or. The legendary warrior prelate who, in the *Song of Roland*, died a martyr at Roncevaux after giving voice to the battle's profound Christian significance, here bears a stylized shepherd's crook as the symbol of his office. His close association with France is shown by the field that is also found in Charlemagne's arms (n° 1 above).

It is unclear why TP used an awkward circumlocution instead of the Old French word for crosier (*croce*), a term attested as early as the *Song of Roland*[14]. As explicit as it was, the blazon gave rise to a misinterpre-

[13] On the process, see Brault, 1972: 19-23.

[14] The term *croce* is associated with Turpin in this work (*Roland*, ed. Brault, 1978: line 1670).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tation in C which substituted a plain cross for the crosier. The semy field was also altered: the cross was cantoned between four fleurs-de-lis. C's double error was carried over in Jacob van Maerlant's *Spieghel historiael* (Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 321 [color plate LV], 327)[15].

**5.** *Richart de Normandie porte d'argent a trois testes de sanglier de sable les dans d'argent.*

B *les ij*[16].; C the boars' heads are in profile facing dexter and there are no tusks; BA *Rricharte de Normandía traya de plata con tres cabeças de puerco montés de negro armado de plata.*

Richard of Normandy, Argent, three boars' heads sable tusked argent. The fifteenth-century rolls of arms list two different coats for Normandy, the first as in TP (referred to as Normandy Ancient) (Popoff, 1985: 88 [Armorial Charolais (c. 1425), n° 1; Armorial Sicile (c. 1425), n° 2; Armorial Prinsault (1466-1476), n° 1]), the second, Gules, two leopards or (Popoff, 1985: 59 [Armorial Navarre (1368-1375), n° 145A; Armorial Charolais, n° 3; Armorial Sicile, n° 1; Armorial Prinsault, n° 2]). The latter arms, now generally associated with Normandy, are blazoned in EO 5045-5046:

De Normendie portoit li dux Richars
L'escu de gueules; s'i ot d'or deus liepars.

Once again, Adenet may have been the originator of a coat (Normandy) which gained wide acceptance throughout Europe. This character in EO and TP, believed to have been modelled after Richard I, Duke of Normandy (d. 996), was often included in listings of the Twelve Peers, but not in the *Song of Roland* where he played only a minor role (*Roland*, ed. Jenkins, n. to line 171).

In EO 5082-5083, Adenet provides similar arms for Richard's cousin, Auketin le Normant, only the tincture of the field being different:

Armes portoit cointes et acesmans,
Verdes, s'i ot deus liepars d'or passans.

The heraldic connection here is underlined in EO 5087-5091:

Cousins estoit Richart, k'ert dus poissans,
A cui estoit Normandie apendans,
Car par ses armes k'ai esté devisans

[15] Unrelated to this tradition, the crosier also appears on Turpin's shield in the Brindisi mosaic, dated 1178, which, regrettably, only survives in two nineteenth-century sketches; see Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 97-98.

[16] B plainly mistook *les dans* 'the tusks' for *les deus* (=*les ij.*).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le puet savoir chascuns bien entendans,
Pour tant qu'il soit en armes connissans.

**6.** *Naymes de Bavieres porte d'or au lion de sable a la bordure de geule dantee.*

B *a le bordure de gueles;* C the bordure is plain; BA *Maulys de Bavyera traya de oro con un león negro; y una bordadura de colorado endentada de mismo.*

Naimon of Bavaria, Or, a lion rampant sable, a bordure indented gules. A recurring figure in the chansons de geste, in which he was portrayed as Charlemagne's most trusted adviser, Naimon was not one of the Twelve Peers in the *Song of Roland*, but he was routinely accorded this distinction in the epics that followed.

His coat of arms in TP was clearly derived from EO 2535-2548:

"Biaus niés", dist Namles, "demain serez portans
Mes droites armes, car tieus est mes commans."
Et dist Ogiers: "De ce sui moult joians,
Moult en doi estre envers vous mercians
Quant si preudons m'est ses armes carchans;
Ne les lairai tant com serai vivans
Car je ne sai armes si acesmans
K'armes qui sont d'or qui est reluisans
A un lyon de sable qu'est rampans.
Encore y a chose moult avenans:
L'ourle endentee de gueules flamboians;
L'endentee ourle ne m'iert pas demorans,
A l'orle entiere les arai a tous tans.
Or les me doinst Dieus porter lui servans!"

In this interesting passage, Naimon proposes that his nephew Ogier bear his undifferenced arms. Ogier accepts this great honor but insists, as a sign of respect, that he make the bordure plain rather than indented (Brault, 1972: 172; cf. n° 8 below). Naimon's arms are a variant of Roland's coat (see n° 2 above and cf. n°s 8 and 12 below).

**7.** *Guyon de Bourgongne porte d'or a ung aigle de vaires couronné d'asur*

B *a laigle de sinoble coronez dor*, C Or, an eagle displayed vert membered gules crowned azure; BA *Gión de Borgonña traya de oro con un ágila de synopla coronada de azul.*

Guion of Burgundy, Or, an eagle displayed vert crowned azure. In EO, *Hue*, or *Huon de Troies*, not Guion, was the character referred to as *le vaillant Bourgueignon* (line 5977). Hugh's arms – different

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

from those in TP – were blazoned by Adenet (line 5144) just as the climactic battle before Rome was about to begin: *D'armes vermeilles a aigliaus d'or semés* (Gules semy of eaglets or). Guion de Bourgogne was one of the main characters in the late-twelfth-century epic *Fierabras*.

One of Charlemagne's Twelve Peers, he married Floripas, the eponymous pagan hero's sister (Gautier, 1880: 186, n. 2; Moisan, 1986: 1, 1: 525). This work was extremely popular in the Middle Ages and, consequently, was probably TP's source. The coat, however, was perhaps inspired by the arms of a branch of the Counts of Burgundy who also bore an eagle displayed (Galbreath, 1977: 243 [Gules, an eagle displayed argent]; see also pedigree, fig. 684).

The tincture of the crown is erroneous in B (it should be azure [the metal would not be visible on an or field]). This copy also substitutes the synonym *sinoble* for *vaires* (=vert 'green'); the same variant is found in copy B of GR. Cf. nº 12 below where both copies use the term *sinoble* for vert.

**8.** *Ogier le Dannois porte d'or au lyon de sable a la bordure de geule.*

*a la bordure ] a la bordure de geule*; B *Ogier de Danemarche...a ung lion ...a le bordure de gueles;* C *Ogier le Danois*, the lion and the bordure are both gules; BA *Ogel [de] Denemarca traya de oro con un león de sable, y una bordadura de colorado.*

Ogier the Dane, Or, a lion rampant sable, a bordure gules. Like Naimon, Ogier played an important role in the *Song of Roland*, for example leading the Bavarians into combat against Baligant, the Emir of Babylon. Although he was not, according to this chanson de geste, in the select group named the Twelve Peers, he was so designated in many epics of a later date (Gautier, 1880: 185-186).

In Adenet, Ogier's arms were said to be derived from Naimon's (see nº 6 above). Ultimately, however, his coat was patterned after Roland's (cf. nº 2 above).

**9.** *Thyry d'Ardaine porte d'or a trois testes de lyon de geule.*

B. *Thierry dardane*; C *Thierry dardene*, the lions' heads are in profile facing dexter; BA *Ery de Ardena traya de oro con tres cabeças de leones de colorado.*

Thierry of Ardenne, Or, three lions' heads gules. In heraldry, a lion's head may be affronted or, as in C, in profile. Unfortunately, the verbal blazon does not specify which attitude here. Many barons are named Thierry in the chansons de geste and, early on, one of them is referred to

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

as Thierry of Ardenne[17]. In *Gui de Bourgogne*, he is one of Charlemagne's Twelve Peers.

Adenet provides an altogether different coat of arms for this character in EO 5110-5120:

> Moult fu li dus Thierris de grant renon,
> D'Ardenne tint la plus grant region,
> Premiers frema le chastel de Bullon;
> Preus fu et sages et loiaus et preudon.
> Afichiez sist seur le destrier gascon,
> Armes ot beles et de riche façon,
> Blanches estoient, s'i ot d'or un lyon.
> Li premiers dux de Braban, ce dist on,
> Qui Godefrois a la Barbe ot a non,
> Porta tes armes, de droite estracion,
> De par celui dont vous faz mencïon.

In this passage, Adenet explains that Thierry's arms were later borne by Geoffrey (*Godefrois a la Barbe*), the historical first Duke of Brabant[18]. However, according to the text as it now reads, Thierry's coat was Argent, a lion rampant or, a clear violation of the rule of heraldry that forbids metal on metal.

This is surprising as Adenet was an expert in such matters and he certainly would have known that the traditional arms of Brabant were Sable, a lion rampant or (Aspilogia 3: 2: 70). In all likelihood, then, Adenet originally wrote and EO 5116 should be emended to read *Noires* [instead of *Blanches*] *estoient, s'i ot d'or un lyon.* Adenet nearly everywhere employed the poetic synonym *noir* for *sable*; see, for example, line 5006, cited above in n° 1[19]. In his edition of EO, Henry (230) provides no such variant in the critical apparatus. Consequently, this would appear to be an instance where an error was made earlier in the manuscript tradition than the extant copies record.

[17] The region in question (often written with an s) is mainly in Belgium but extends into France and Luxembourg. Neither one of the two barons called Thierry in the *Song of Roland* is so designated although scholars sometimes refer to Charlemagne's champion as Thierry d'Ardenne (e.g., Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 242, 243).

[18] "Adenet flatte la maison de Brabant en la faisant descendre de Thierry d'Ardenne. Godefroid le Barbu, mort en 1139, a été inhumé à l'abbaye d'Afflighem (un peu au nord de la route Bruxelles-Gand, à quelques kilomètres à l'ouest d'Alost); par suite d'un grand incendie en 1580, le tombeau primitif fut détruit" (Henry in EO: 361, n. to lines 5117 ff.). See also Lejeune – Stiennon, 1967: 1: 243.

[19] Marsy, 1881: 185, lists 10 other examples of this usage by Adenet (he might have added two more [his n°s 25 and 35]) and only one of *sable* (EO 2543; see n° 6 above).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**10.** *Godafroy l'Angevin porte d'or au chief de geule au lyon rampant de l'ung et l'autre.*

B *Gieffroy langevin...a ung lion;* C *Joffroy langevin*; BA *Gofroy de Laganyñ traya de oro con la cabeça de colorado y un león rranpante del uno en el otro.*

Geoffroy of Anjou, Or, a chief gules, a lion rampant counterchanged. The head and forepaws of the lion are on the chief and the tinctures are transposed. Adenet, who did not provide a coat of arms for Geoffroy, nevertheless gave this baron important assignments. At Viterbo, for example, *Joffroi d'Anjou* led the second battalion of Charlemagne's forces (EO 574)[20]. In the *Song of Roland* (ed. Brault, lines 3818-3819), Geoffrey is said to be the brother of Thierry of Anjou.

**11.** *Hoels de Nantes porte de geule vairé freté d'argent et d'asur.*

*Bauliaulx] Hoels*; B *Himans de Nantes de gueles frete vairie*; C *Hamans de Nantes*; BA *Amans de Nantes traya de gulas freté e varé de plata y d'azul.*

Hoel of Nantes, Gules fretty vairy. In modern heraldry, vairy is normally argent and azure, hence the tinctures are generally not specified. GR (n° 24) blazoned these arms for King Brangoire, a character mentioned in the *Agravain* section of the *Lancelot* proper, a prose romance of the Vulgate cycle. The latter compilation is dated c. 1215-1235.

Earlier, Adenet had ascribed different arms (Argent, a canton gules) to Hoel, pointing out at the same time that an identical coat was borne by Gawain, King Arthur's nephew and a knight of the Round Table (EO 5092-5097):

> Hoiaus de Nantes fist forment a prisier
> Bien fu atmés et sist seur bon destrier,
> Aspre, poissant, fort, isnel, et legier.
> Armes ot blanches a un vermeill quartier;
> Tes armes ot, ç'ai oÿ tesmoingnier,
> Gauwains, c'on tint a parfait chevalier.

Hoel is mentioned in many early literary sources, for example in the chansons de geste (Moisan, 1986: 1: 586), but he also figures in Wace's *Brut* (dated 1155) and in numerous prose romances where he is identified as the King of Brittany and Gawain's cousin (West, 1969: 88; West, 1978: 163). For Gawain's arms, see Brault, 1972: 38-42.

[20] Adenet also uses the designation *Li Angevins Joffrois* (EO 5487) for this character.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**12.** *Eudes de Langres porte d'or a deus faisses de sinoble a une bordure d'asur.*

*Estienne de Langres] Eudes de Langres; ...dor a deus faisses de sinoble] d'or a deus faisses de sinoble*; B *Estous de Lengres ...et de fasset de sinoble*; C *Estout de langres*, Or, two bars vert, a bordure azure; BA *Estevan de Langras traya de oro con dos fasas de synopla; y una bordadura de azul.*

Eudes, or Odo of Langres, Or, two bars vert, a bordure azure. Note the term *sinoble* in both A and B (cf. nº 7 above). Eudes figured among the Twelve Peers in *Gui de Bourgogne*, a late-twelfth-century chanson de geste (Gautier, 1880: 185), and was father of Estout de Langres (Moisan, 1986: 1, 1: 390), listed in other French epics as one of the Twelve Peers.

Adenet and the author of TP both passed up a chance to ascribe to this baron the well-known arms of Langres (Haute-Marne), Azure semy of fleurs-de-lis or (France Ancient), a saltire gules[21], each preferring instead to go his own way and blazon what appears to be an imaginary coat. Cf. EO 5145, 5152-5153 (Bendy of 12 or and azure):

Oedes de Lengres, qui moult fu alosés,
.....
D'or et d'azur ert ses escus bendés
De douze pieces, c'est fine verités.

**13.** *Hues del Mans porte d'asur a ung lyon d'or billetés de cloquetes d'or.*

*Hue lallement] Hues del Mans ...; billetes cloquetes] billetés de cloquetes*; B *Hue de Mans ... billettez de cloquettes de mesmes*; C *Hue lallemant*, the field is besanty; BA *Huge el Alemán traya de azul con un león de oro bylytado e cruzetado de azul.*

Hugh of Le Mans, Azure, semy of hawk-bells and a lion rampant or. One of Charlemagne's barons, Hugh of Le Mans was a grandson of Geoffrey of Anjou (nº 10 above). However, in EO, Hugh bore the arms of another relative, Fagon of Tours, differenced by the addition of a label (Azure, three crescents or, a label gules). EO 5067-5074:

Li dus Fagons fu chevaliers vaillans,
Dus fu de Tours, la cité bien seans,
Qui siet seur Loire, qui est rade et bruians;
Armes ot bleues, s'i out d'or trois croissans.
Tes armes ot li quens Hues dou Mans,
Mais que labiaus de gueules bien seans
I ot, car l'uns ert l'autre apartenans
Et ert l'uns l'autre de cuer forment amans.

[21] The arms date back to 1209-1219; (Galbreath, 1977: 49, fig. 61 [color plate]; 50).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

For the locution *tes armes ...mais que*, see Brault, 1972: 278. The emendation of the name *Hue l'Allemant* (Hugh the German) and the semy *billetes cloquetes* is based on copy B.

The locution *billetés de cloquetes* is unusual. In medieval heraldry, the billet is a small oblong figure shown upright but rarely alone; billety means that the field is semy of this charge. *Cloquete* clearly means a bell or bell-shaped charge. Presumably, the field here is semy of tiny bells, probably hawk-bells, i.e. round bells (for illustration, see Scott-Giles – Brooke-Little, 1963: 91, fig. 221)[22]. C interprets the field as semy of besants (besanty), or roundels, BA as billety *and* besanty. The latter is doubtless erroneous.

Adenet le Roi, whose literary career flourished in what is now Belgium in the early years of the last quarter of the thirteenth century, had an abiding interest in heraldry and he is believed by some scholars to have been a king of arms[23]. Accordingly, it is not at all unlikely that he was the originator of the arms of Charlemagne, Naimon, and Ogier, all first attested in one of his poems, and that he also devised the coats of Roland, Oliver, Turpin, and the Duke of Normandy. All these arms soon gained wide acceptance throughout Europe.

The roll of arms of Charlemagne and his Twelve Peers discussed here may not have been conceived by Adenet but, like a similar list of Saracen kings and sultans I have discussed elsewhere (see n. 2 above), it was, at the very least, derived in part from his epic poem entitled *Les Enfances Ogier*.

## REFERENCES

ASPILOGIA 2 = TREMLETT, Thomas D. – LONDON, Hugh S. — WAGNER, Anthony R. (eds.). 1967. *Rolls of Arms. Henry III.* – (Aspilogia: Being Materials of Heraldry 2) –. London: University Press for the Society of Antiquaries of London.

ASPILOGIA 3 = BRAULT, Gerard J. (ed.). 1997. *Rolls of Arms. Edward I (1272-1307).* – (Aspilogia: Being Materials of Heraldry 3. 2 vols.) –. Woodbridge: Boydell Press.

BRAULT, Gérard J. 1972. *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Century with Special Reference to Arthurian Literature.* 2nd edition 1997. Woodbridge: Boydell Press.

[22] In late medieval blazon, *cloquettes* refer to crescent-like figures on a scaly patters. For discussion, see Brault, 1972: 254-255, s.v. *papeloné*.

[23] Henry, 1951: 53 and n. 3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 2000. "Les *Enfances Ogier* d'Adenet le Roi et la liste de sultans et de rois maures dans l'Armorial Vermandois." In: DUFOURNET, Jean (ed.). "Si a parlé par moult ruiste vertu". *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*. 91-101. Paris: Champion.

–. 2005. "The Prose *Lancelot* and the 'Galehot Roll of Arms'." In: BUSBY, Keith et al. (eds.). "'De sens rassis': *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*. 17-34. Amsterdam and New York: Rodopi.

CAROLUS-BARRE – ADAM-EVEN, P. 1953. "Les armes de Charlemagne dans la literature et l'iconographie médiévales". In: *Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie (juillet 1951)*. 289-308. Paris: Palais du Louvre.

EO = HENRY, Albert (ed.). 1956. *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*. Vol. 3. *Les Enfances Ogier*. –(Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte 121) –. Brugge: "De Tempel".

GALBREATH, Donald L. 1977. *Manuel du blason*. Rev. ed. Léon Jéquier. Geneva: Droz.

GAUTIER, Léon. 1880. *Les Épopées françaises: Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*. Rpt. 1966. Vol. 3. Osnabrück: Otto Zeller.

GR = See BRAULT 2005.

HENRY, Albert (ed.). 1951. *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*. Vol. 1: *Biographie d'Adenet. La Tradition manuscrite*. (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte 109). Brugge: "De Tempel".

LEJEUNE, Rita – STIENNON, Jacques. 1967. *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*. 2nd ed. Brussels: Arcade. 2 vols.

MARSY, Comte de. 1881. "Le langage héraldique au XIIIe siècle dans les poèmes d'Adenet le Roi." In: *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*. 5e série. 42. 169-212.

MOISAN, André. 1986. *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. Vol. 1. Geneva: Droz.

POPOFF, Michel. 1985. *Marches d'armes 2: Normandie*. Paris: Le Léopard d'or.

RIQUER, Martín de. 1986. *Heráldica Castellana en tiempos de los Reyes Católicos*. Barcelona: Biblioteca Filológica Quaderns Crema. 310.

*Roland*, ed. Brault = BRAULT, Gerard J. (ed.) 1978. *The Song of Roland: An Analytical Edition*. 2 vols. University Park and London: Pennsylvania State University Press.

SCOTT-GILES, C. W. – BROOKE-LITTLE, J. P. (rev. eds.). 1963. *Boutell's Heraldry*. London and New York: Frederick Warne & Co. Ltd.

SM. See BRAULT 2000.

WEST, G. D. 1969. *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances*. Toronto: University of Toronto Press.

–. 1978. *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances*. Toronto: University of Toronto Press.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# GUILLAUME D'ANGLETERRE '*EN ESSIL*'

BRIGITTE L. CALLAY
Bloomsburg University of Pennsylvania

Crestiien's *Guillaume d'Angleterre* has often received attention from Chrétien de Troyes scholars depending on their position in the attribution question. While some continue to see the master's hand[1], one recent critic states that *Guillaume* is "clumsy in its handling of motivation...unworthy of the mature Chrétien de Troyes" (Dugan, 2001: 23), echoing the eminent Frappier who berates the motivation for its hagiographic triteness with its miraculous 'machinery' that determines the action externally (Frappier, 1968: 78).

Setting aside the attribution question and judgment on poetic quality, this paper is limited to revisiting the questioned religious motivation that sets the stage for the theme of exile as the primary dramatic conflict situation, as well as to its impact on the development of the action[2].

*Guillaume d'Angleterre* has frustrated critical attempts to classify it in a genre. To begin with, the edifying tone of the tale's motivation seems to befit hagiography. In one manuscript, the poem is found in the company of saints' lives, and bears the title *La Vie Saint Guillaume Roy d'Angleterre* (*C*: fol. 55b). This story of a pious king who leaves land, throne and riches behind, accompanied by his pregnant wife, in obedience to a heavenly order of exile (*Rois, va en essil!*: v. 83)[3] seems initially to follow the tradition of saints' lives and pious legends in which the heroes leave their prominent station in society to live anonymously in poverty[4]. But soon the poem changes into a tale of adventures from which ascetic aspirations are all but absent. The queen gives birth to twins in a cave by

[1] See a.o. Maddox (1983) who perceives similarities in the treatment of the vision in *Guillaume* and Chrétien's Arthurian romances, and Mickel's review of the authorship question (Mickel, 1986).

[2] This essay incorporates research done for my doctoral dissertation (Callay, 1977) under the direction of Professor Braet. In anticipation of the complete study's revision for publication (*Deo volente*), this reworking based on Chapter 1 is offered with deep appreciation for his guidance, his erudition and his continued encouragement.

[3] I cite from the edition of *C* by Holden (1988), and add variants from *P* as edited by Berthelot (1994) when there is a textual difference that might change meaning.

[4] For samples of this type, see Johnson and Cazelles (1979: 84-108).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

the sea, and the family members become separated. After various vicissitudes, they each manage to live comfortably. They are finally reunited by serendipitous events, including a storm at sea that brings the hero to his wife's estate. Sanctioned by a miraculous celestial sign, the exile ends, and the king regains his throne[5].

To explore if the seeming disparity between the initial pious motivation and the 'profane' adventures[6] is an incongruity that betrays a faulty structure, it is useful to examine what is required of the hero by God's command.

The expression *aler en essil* (v. 83) or *s'en aler en essil* (v. 20) refers to going in exile with the idea of exposure to wretchedness, misery, or distress (*TL* III: 1306, 1307; *FEW* III: 195 a-b). In an edifying context, the expression implies going into a retreat from the world. Examples can be found in the Provençal version of the tale of *Barlaam and Josaphat*[7], in *Gui de Warewic*[8], and in *Mélusine*[9]. Historically, this type of exile can be understood in light of the Judaeo-Christian tradition of the *peregrinatio religiosa*, a term covering the multiple variants of a religious practice involving leaving country and family for the love of God, ranging from a temporary pilgrimage to a permanent exile (Kötting, 1950: 7-11, 302-309). In the twelfth and thirteenth centuries it became popular in the form of shorter or longer pilgrimages, voluntary or imposed as penance (Oursel, 1963; Vogel, 1969: 34-36).

At the basis of the most extreme form of the *peregrinatio*, namely the exile, is the example of Abraham (Gen. 12:1) and the calling of Christ to leave everything and follow him (Mat. 19: 29). The salient trait of the

[5] The central plot of *Guillaume d'Angleterre* is that of the Dispersed Family, a folk-motif listed by Stith Thompson (1957: V, 89, N251) as *Person pursued by Misfortune*. This is saying that the poem is far from original in its central intrigue. It is mainly the merit of Gerould (1904) and Krappe(1926-1927) to have established that the tale develops the motif transmitted to the West via the immensely popular Placidas-Eustace legend. The initial motivation in *Guillaume* is different from that in the legend, since Eustace leaves of his own accord after divinely announced trials become reality (death of servants and cattle), and the family decides to go to Egypt in order to escape the criticism from those who know them: *In obprobium enim facti sumus omnibus cognoscente nos*. (*AA SS* VI: Sept. 20, 123A-130D), Murray (1929: 15, 18-21); Petersen (1928: vv. 747-757).

[6] Sturm-Maddox (1988: 67-79) addresses this apparent discrepancy, and her reading of the motivation coincides independently with some points of mine (Callay, 1977: Chapter I).

[7] Josaphat renounces his throne and the world for the love of God by retreating into the desert: *Josaphas s'en vay alegramens et joyozamens en esil* (Lavaud and Nelli, 1960: 1210-1211).

[8] Referring to Gui's secret pilgrimage to the Holy Land with no intent to return to his former status, his wife says: *En exil pur veir s'en est alé* (Ewert, 1933: II, v. 7779).

[9] Count Remond retires from the world to become a hermit. The people hear later *comment Remond s'en estoit alez en essil pour le grand deuil qu'il avait eu de sa moillier qu'il avait perdue* (Stouff, 1932: 274).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

'absolute' *peregrinus* or *exsul patriae* is that he breaks all ties with his surroundings without thinking of return. Although not necessarily withdrawing from society into a lonely hermitage or complete anonymity, he goes where God directs him if he has no fixed destination, and may take up residence somewhere without wandering about (Angenendt, 1972: 126-134, 151-154; Duckett, 1959: 24-27, 38, 117-272).

Can the exile expected of Guillaume be understood in light of this tradition? The miniature heading the tale in *C* provides a first hint that the king's expatriation is indeed to be related to a religious pilgrimage. It represents a king and a queen with the pilgrim's staff in hand, and is accompanied by the indication *"Un roy et une reine qui vont empelerinage"* (Figure 1). Although caution is warranted to take this type of instruction for the miniaturist as a precise interpretation of the text (Braet, 2002: 205-6), it provides at least a medieval reference linking the royal couple's journey to the idea of a *peregrinatio religiosa*.

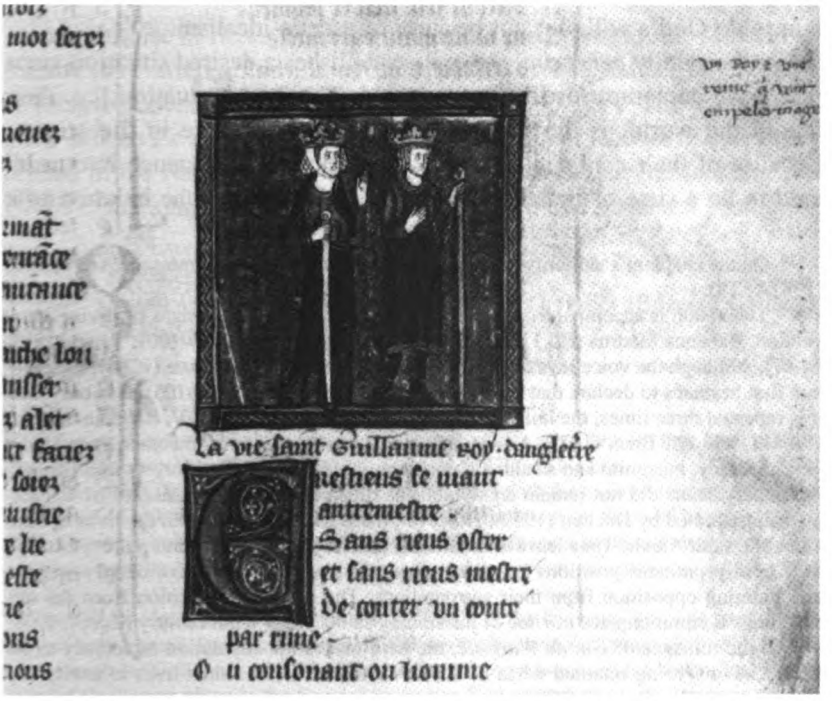


**Figure 1:** (*C*: fol. 55b). With thanks to Saint John's College, Cambridge, for furnishing a photograph of the miniature with permission to reproduce.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Within the tale, the chaplain's explication[10] of the trice repeated nocturnal vision[11] clarifies what is precisely expected of the king. Guillaume must obey God's calling, in contempt of the world and himself. He must love God above all, and disdain everything for His sake (vv. 142-5). Guillaume must further divest himself of everything, and not take anything with him except for the clothes he will be wearing (vv. 157-160). The chaplain does not include the queen in his directives, as it is understood that Guillaume is to go alone in God's command. The king agrees, and adds another stipulation: he requires absolute secrecy about the whole matter. The king intends to leave stealthily, and keep his identity a secret to safeguard him from discovery, so that he will not be retained[12].

In the interpretation by the chaplain, characteristics of the exile as an extreme form of the *peregrinatio religiosa* are present, but the external motivation distinguishes Guillaume's venture from that of the ascetes in hagiography. The saints want to find their salvation by fleeing the world of their own accord, and this *fuga mundi* is an essential trait of their *peregrinatio* (Johnson and Cazelles, 1979: 20)[13]. In contrast, the king is ordered to leave, and does so only after being admonished by his chaplain to do God's will, but not because of ascetic idealism.

For the saintly *peregrini*, the exile establishes a desired situation since they have contempt for life in the world. The initial situation, i.e. their life in the world, is the one that creates an imbalance in the stories. Because of their *contemptus mundi*, their mundane existence is considered to be a state of imperfection. Their exile restores the balance as it

[10] On the chaplain's authority and appropriateness to interpret the message, see Nerlich (1987A: 18).

[11] The vision is accompanied by light and thunder, recognizable signs of divine intervention, Rabanus Maurus (*PL* 112: 990 B, 1068 A); Merk (1946: 99-100); Braet (1975: 64-67). Although the voice says that it is a message from God and his son (v. 84), the chaplain first hesitates to declare that it is of divine origin (vv. 92-95; 104-105). It is only after it is repeated three times, the holy number of the Trinity as in I Joan. V, Rabanus Maurus (*PL* 111, 490 A); Braet (1975: 41-43), that he declares the command comes from God.

[12] Secrecy, incognito and stealth are not essential features of the *peregrinatio*. Insulary missionary saints did not remain anonymous as illustrated by most examples of wandering saints studied by Duckett (1959). However, these traits are present in the lives of saint Giles and saint Alexis. They leave their country furtively and are forced to secrecy because they hold prominent positions in society, and can therefore not leave openly without encountering opposition from their surroundings. The motif of opposition from the surroundings is commonplace in *vitae* of missionary saints of the tenth century (Zoepf, 1908: 41). In the romance of *Gui de Warewic*, the hero makes the stipulation of secrecy to his wife, to avoid being retained when he leaves for his exile, and then lives in anonymity (Ewert, 1933: II, vv. 7687-7693).

[13] Going into exile from the world is in fact beginning the journey toward the Christian's true homeland in heaven (Gardiner, 1971: 11-52).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

concludes a narrative sequence that does not project a return to their original station. In contrast, since the divine command interrupts Guillaume's peaceful and fulfilled life, ordering him to leave is demanding an unexpected sacrifice. It is a reversal of fortune that upsets the desired order of the king's existence. The structural imbalance created by the exile foreshadows the final restoration with Guillaume's return to the throne[14].

The chaplain confirms that a happy ending is to be anticipated as a final outcome:

> Et saichiez li termes vandra
> Qu'a.c. doubles lou vous randra
> Lou guerredon et la merite. (Holden, 1988: vv. 158-161)

In *P*, two added verses refer specifically to restored wealth:

> Et Dieu, quant li termes venra,
> A cent doubles le vos rendra:
> Ne descroistra pas vostre moebles,
> Car vos rarés tot a cent doubles
> Le guerredon et le merite. (Berthelot, 1994: vv. 161-165)

The promise of riches links the chaplain's prediction to Job whose misfortune is reversed at the end of his trials. Reinstated in his former status, he receives double his previous wealth (Job 42: 10-12)[15]. The hundredfold merit echoes the *centuplum* promised by Christ to all who leave everything behind in his Name (Mat. 19: 29)[16]. In the later *Dit de Guillaume d'Engleterre*, the king's confessor refers explicitly to this scriptural passage:

> ...l'Escripture dit c'om doit pour Dieu laisser
> Moebles et heritages et enfans et mouillier
> Pour comquester la joie que nulz ne puet prissier (Buzzetti Gallarati, 1990: vv. 141-143)

[14] For a discussion on the elementary structure of the story as a literary form moving between two narrative equilibriums, see Todorov (1970: 171-172).

[15] Sturm-Maddox (1988: 74-75) discusses affinities with the trials of Jobs regarding this passage and Guillaume's misfortunes, but does not comment on the *centuplum*.

[16] *Et omnis, qui reliquit domos vel fratres aut sorores aut patrem aut matrem aut filios aut agros propter nomen meum, centuplum accipiet et vitam aeternam possidebit*. (Mat. 19: 29).

The *Dit de Guillaume d'Engleterre* adds details in the heavenly message, such as the 24 year turn-around. Dated late thirteenth century by Buzzetti Gallarati (1990: 56), the *Dit* is of interest for *Guillaume* as it furnishes medieval interpretations of the action. In the summary of *Guillaume* given in the *Enseignement des Princes* by Robert of Blois, middle thirteenth century, the hero leaves his kingdom to escape traitors, perhaps an adaptation to Robert's moral theme (Fox, 1948: 54).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In *P*, the *centuplum* appears also to apply to material rewards (*moebles*: chattel), whereas in the scripture the term refers clearly to heavenly merits. This 'contamination' may be explained in view of the double aspect of Guillaume's exile. It is as well a *peregrinatio* deserving the *centuplum* spiritually as a deprivation linking his exile to the trials of Job[17].

This leads to the nettlesome question of the reason for the order to go in exile, since the heavenly voice gives no explanation for God's command. The chaplain seems at first to pinpoint a plausible cause. Although the king is portrayed initially as a paragon of piety, the priest reveals a flaw in the hero's perfection after the first manifestation of the supernatural phenomenon. It appears that the king has unrightfully acquired possessions which the chaplain directs him to restitute without delay (vv. 96-103). After the king promptly does as told, the vision returns inexorably, and there is no further hint of a transgression or sin that might require the *peregrinatio* as penance[18]. It appears that the 'flaw' first mentioned by the chaplain has no bearing on the divine command.

According to Mickel (1983: 54-56, 63-64) the exile is in fact a punishment from God because Guillaume committed the error of wanting to control his destiny, and also imputes Guillaume with greed[19]. Another interpretation links the king's predicament to a presumed fault in his way of life. It is the easy comfort, lacking all effort and spiritual struggle, that brought God's disgrace on the royal couple (Danelon, 1951: 52-53). Disregarding the fact that the order is addressed only to the king, the scholar says that the royal couple is required to go in exile to know the misery of the world.

Although there are elements in the royal adventures that could substantiate these interpretations, they fault the king for causing his predicament, when in fact there is no textual explanation that this is the case. Furthermore, why would there be a promise of hundredfold reward

[17] In the Eustace legend, the protagonist is specifically likened to Job. For a discussion of references to Job in the legend and similarities of expression with the Book of Job, see Heffernan (1975: 72-75). In the thirteenth century French poem and prose translation of the Latin *Vita*, Eustace is also foretold that he will be restored in his worldly status after his trials, and will receive more glory than he had before, Petersen (1928: vv. 605-640); Murray (1929: 12). In her essay on the transformation of the source material from the Eustace legend to *Guillaume d'Angleterre*, Garreau (1998) studies modifications in the motif of the Dispersed Family, and relates the king's adventures to the socio-historical context of twelfth century society, but does not consider the motivation of the exile.

[18] This is the case in the sixteenth century Spanish version of the tale, where the voice specifies that the exile is a penance because the king has fallen into sin: *porque fagas penitencia de algunos pecados en que as caydo* (Knust, 1878: 331).

[19] See note 20 below.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

and merit for Guillaume's exile, a sign that it is to be a deserving endeavor, if the Lord intended it to be a punishment[20]? Is there nothing left but to conclude that the mystery is unfathomable (Honemann, 1993: 315-316) or worse, that the motivation is apparently 'faulty', as is advanced by Woods (1953: 5-6)?

The answer is plausibly found in the allusion to Job's lot implied in the chaplain's interpretation, although it is tenuous to see another Job in Guillaume as does Sturm-Maddox (1988: 74-75). She supports her view based on the king's submissiveness to God (*Dieu fera son plaisir de moi*, v. 248), as well as his steadfastness when faced with adversity. While these are indeed characteristic of both Job and Guillaume, submission to God's will and constancy in faith are stock traits of saints in hagiography, and further, these aspects of Guillaume's obedience still do not shed light on the reason for his plight.

Yet, although Guillaume is never explicitly likened to Job, the portrayal of the king's piety and virtue is reminiscent of the goodness attributed to the biblical figure. This evokes a tenet of Judaeo-Christian belief exemplified in the reason for Job's trials that can be posited also for the king's exile, namely that God allows in particular the most virtuous and righteous to be tested, be it through misfortune[21] or temptation[22]. This belief is at the basis of the explication in the *Dit de Guillaume d'Angleterre*, providing a plausible medieval interpretation close to Crestiien's tale:

> Le dous Jhesuscrist, qui essaie les bons,
> Li renvoia la vois, si comme nous lissons (Buzzetti Gallarati, 1990: vv. 127-128).

Thus it is possible to think of the king as being 'chosen' precisely because of his saintliness. That this means in the first place immediate

[20] Sturm–Maddox (1988: 69-70) rejects Mickel's reading of punishment. Holzermayr (1983: 94) links the divine command also to the sin of greed, an interpretation rejected by Honemann (1993: 316, n. 12). The king is guilty of *covoitise* when greed moves him to reach for a purse thrown him by his wife's abductors, yet the further acquisition of material rewards are shown in a positive light. Mora (1995) examines the theme of greed in *Guillaume*, making the case for a distinction between rightfully and wrongfully acquired goods, but does not comment on the reason for God's command.

[21] While Satan is the instrument of Job's misfortunes, he does so with God's permission, and therefore it is also God's will.

[22] The temptation of Christ in the desert is the most extreme example(Mat. 4: 1-11; Luke 4: 1-13). Nelson (1972: 218-229) provides an interesting discussion on the roles of Christ and Satan in medieval temptation plays, with reference to sermons of Leo the Great. The element of temptation is also present in *Guillaume* in the episode of the money purse (see n. 20).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

obedience to God is communicated to the king in no uncertain terms by the heavenly voice. In its third apparition, it conveys God's displeasure with Guillaume's tarrying:

> Moult lou courrouces et travaillies
> De ce que tu demeures tant. (vv. 204-205)

When Guillaume is ready to leave, his wife Graciene, close the term of delivery, refuses to let her husband go. Her objection is to the separation, not to the sacrifice. The hero insists on his wife's permission, but Graciene is obstinate in her refusal. Conjugal love motivates both partners: the queen wants to share Guillaume's lot in adversity, the king is concerned about his wife's well-being and soon to be born offspring. Graciene's obstinate insistence and her plea that God will take care of all of them finally forces the king to give in:

> -Dame que qu'avenir en doive,
> Quant vous ne plaist a remenoir,
> Souffrir m'estuet vostre voloir.
> Eur alons, que Diex nous avoit! (Holden 1988: vv. 342-345)

Thus Graciene's exile, motivated by faith in God's Providence and her desire to partake equally in Guillaume's adversity, results from the refusal to give her husband permission to leave her behind.

Graciene's objection is not merely a literary complication. Canon law requires permission of the spouse in case a married person wants to leave his/her partner to pursue a religious calling be it retirement from the world in a monastery (Gougaud 1925: 130-131) or accomplishment of a vow, such as a pilgrimage to the Holy Land (Brundage, 1969: 65; Fransen, 1970: 14,118). This stipulation was quite well known in the age that the crusades had made the problem of the abandoned wife particularly poignant (Brundage, 1967A: 425-441; 1967B: 243-251). Guillaume can indeed not leave unless his wife agrees to a separation. Hence her surprise when she catches him trying to steal away in the night thinking that she is asleep, and when caught, pretending to be on his way to matins! Her refusal and insistence on joining him leave the hero indeed no other choice than to agree to a common venture.

The queen's part in the king's exile means that not all worldly ties are broken. The conjugal unit is preserved and Guillaume continues, at least for awhile, to play his role as husband, and in due time as father. This state of affairs is in conflict with the intent of the divine command. The message was addressed only to the king, and the chaplain's interpretation makes no mention of including Graciene. The fact that Guillaume

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

attempts to leave without his wife's knowledge shows that he understands his solitary duty.

The royal couple escapes unnoticed with only the clothes on their back[23], and seeks shelter in the thick woods to hide from a search party. Their life in the forest is depicted as a hardship they endure with patience and steadfastness in faith, as they sustain themselves like wildlife ("sauvagine", v. 427), eating nuts, fruits, and berries. Finally, the wanderers find a cave by the sea, where twins are born. Subsequently the family is dispersed, and the hero's *peregrinatio* is reduced to the lonely venture it was destined to be. Graciene is abducted by sea-faring merchants. Guillaume separates the twins in an effort to save them, but one is carried off by a wolf, the other lost when the king places him in a boat. Guillaume eventually leaves with merchants.

The passage through the forest and subsequent dispersion of the family marks the point of no-return for Guillaume's function as king. His life as an outcast and homeless wanderer ends with his reintegration in society as a merchant in the service of a ship-owner. He assumes the name of Gui, and this truncated form of his name is symbolic of his clipped identity. Reduced to a man without status or credentials, stripped of his privileges and the respect due to his rank, he undergoes a social metamorphosis that extends his exile on a psychological level[24]. He takes on the role of a commoner, who earns his living in the marketplace[25]. The social humbling inherent in his new role, as well as the separation from his family continue the test of the king's submission to God's will. In steady forbearance he carries out his destiny as a 'stranger' to the world, since his real prominence remains hidden.

Graciene's fate plays out differently, but she too does not reveal who she really is, for fear of betraying the royal secret. She is eventually taken in by an old lord who proposes marriage after his wife dies. Through a cunning strategy of delaying the consummation of the marriage, she manages to become landed, and settle in a comfortable position, albeit much beneath her status as queen.

[23] Guillaume keeps his sword: its usefulness is revealed later in the story, when he cuts his coattails to wrap up his newborn children.

[24] In her interpretation of Guillaume's social metamorphosis, problematic at times because of misunderstandings of the text, Holzermayr (1983) does not include the king's psychological exile.

[25] For a discussion on Guillaume in the marketplace, as well as other literary examples of noblemen similarly engaged, and the societal values the experience illustrates, see Callay (1982).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Both protagonists continue to suffer the consequences of the exile in that they are bound to secrecy to avoid discovery and thus disobedience to God's command. Although the framework of their exile limits the control they have over their destiny, they are not passive. In this they are fundamentally different from Job, who patiently suffers calamity after calamity without attempting to resist or to better himself. In contrast, Guillaume and Graciene act to make the best of their predicament, and as time goes by, the story of their success in achieving prosperity relegates the religious motivation of their exile to the background[26]. With their efforts to better themselves, they put their innate talents to work[27].

The secular adventures grafted on the pious substratum of the heroes' exile do not create an incongruity in the value system of the tale, but instead complement and integrate two levels of meaning. The first is that of the pious *exemplum* serving up a lesson of Christian virtues of which the most salient are obedience to God's command, trust in Divine Providence, and patient endurance of misfortune and humiliation. The second level is a social thesis inherent in the royals' success story, namely the demonstration that aristocracy is endowed with an innate superiority that proves itself in all seasons.

With regard to the motivation of the exile, criticism has in general not dwelled on the fact that *Guillaume d'Angleterre* is presented as the story of a real king. Crestiien's cavalier referral to an *estoire* at Bury St. Edmunds makes it probable that the author had no written document[28], but what is of more importance than proof of a pre-existing Guillaume legend, is the pretense of fact, since the poet ostensibly intended to place Guillaume in the context of real-life dynastic history[29]. This invites a closer look at the hero's status as king and its implications for the poem's religious motivation.

[26] The children's lot is not considered here since they are unaware of their own identity as well as of their parents' destiny. They follow the instincts of their true nature freely, and achieve eventually a status suitable to their nobility when they are knighted, illustrating that 'nature will out'.

[27] In the larger context of the Christian myth, this may be considered meritorious because it is compatible with the faithfuls' duties as servants of God, exemplified by the parable of the good servants who multiplied their money (Mat. 25).

[28] In spite of the poet's claim to veracity, no document has been found to link the legend to a real English king.

[29] The claim to historicity was apparently taken seriously in later versions of the story. In the *Dit de Guillaume d'Engleterre*, the hero is identified as king of England and Duke of Normandy, and his example of piety is mentioned along with that of Saint Louis (Buzzetti Gallarati, 1990: vv. 19-20, 37). In the sixteenth century Spanish *Chrónica del Rey Don Guillermo* the king is in addition Duke of Anjou. (Knust 1878: 302).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guillaume is portrayed at the outset as a model Christian whose exemplary piousness harmonizes with the eminence of his status[30]. It is a picture conforming to the ideal image of kingship in an age that endowed it with an aura of sacredness[31]. An extreme view attributed the king a divine and human nature in analogy to Christ (Kantorowicz, 1957: 42-86). The king is vested in his position by divine will, and represents Christ in the secular order, so much so that when a vacancy occurred on the throne, some documents are issued with the mention *regnante Christo*, an indication that the "king's power returned where it had come from" (Ullmann, 1961: 117-137, 193-211).

Although the king is divinely ordained in his reign, his rule is subject to God's disposition, and as ruler, he is more than all men obliged to obey God[32]. Seen in this light, the divine command that removes Guillaume from the throne is compatible with the theocratic concept of kingship, as well as with Christian belief in God's power over man's destiny in general, and in particular the ruler's fate[33].

The concept that kingship is subject to God's disposition has found its expression in medieval representations of the Fortune's Wheel[34]. Since Boethius, the medieval model of the forces operating man's destiny has given a place to Fortune as mediator between God's will, Divine Providence and Man's free will (Pickering 1970: 168). Applied to dynastic history, Fortune's Wheel is traditionally represented with figures of four kings, reigning, falling, crushed below, rising again to power (Pickering, 1970: figs. 1b, 2a, 2b inserted between 202-203). This pictorial representation becomes popular as early as the twelfth century.

An illustration in the *Hortus Deliciarum* shows a variant of the traditional 'four kings' wheel with six figures (Figure 2). The falling figures lose grip in three steps, with empty hands, losing riches, crown and coat.

[30] Citing Giles of Rome's *De Regimine Principum*, a thirteenth century moral treatise, Bell (1962-54) comments on the role of the virtuous king as societal model because of his rank.

[31] Studies discussing the theocratic aspect of medieval kingship are numerous. For reference to the king's sacral status, see a.o. Bloch (1924: 185-215); Gilson (1947: 328-336); Schramm (1960: 145-162); Ullmann (1970: 53-58, 66-73,130-158).

[32] Nerlich (1987A: 16, 18) touches on Guillaume's function as king, and points to his duty, above all, to submit to God's law. He refers to Anselm of Canterbury in a letter to Henry I, and cites "Nulli homini magis expedit quam rege se subdere legi dei, et nullus periculosius se substrahit lege" (Nerlich 1987: 18, 35 n.15)

[33] See Mary's *Magnificat*: *deposuit potentes de sede* (Luke I 52).

[34] This paragraph summarizes very succinctly some salient points of a discussion on Fortune's Wheel and its image of dynastic history by Pickering (1970: 168-222), supported by a selection of illustrations from medieval manuscripts.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

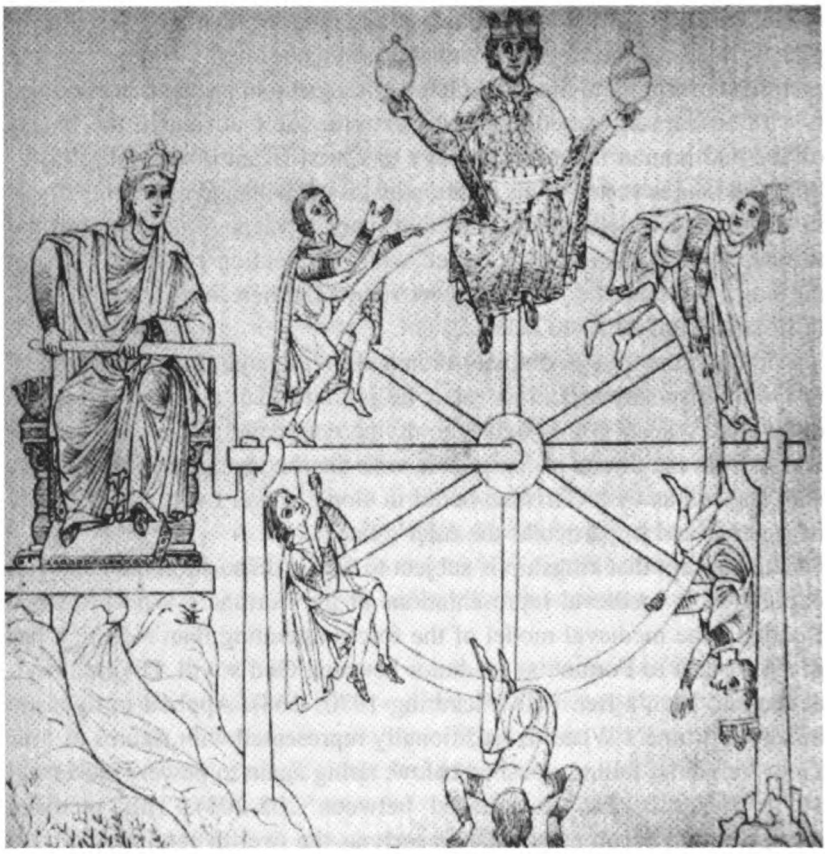


**Figure 2:** Tracing of Fortune's Wheel in Herrad of Hohenbourg (= Herrad of Landsberg) *Hortus Deliciarum*, twelfth century, Alsace (Pickering 1970: insert between 202-203, figure 6a.) (See note 35). Reproduced with permission of the University of Miami Press.

The first falling figure is still looking back to the past and the throne, but the crown is slipping off. The second falling figure loses grip with one hand as he tries in vain to retrieve the falling crown. The bottom figure is hardly dressed, and falls off the wheel or is crushed by it. He is facing deeper downward. The first rising figure manages to hang on uneasily, holding tight, and has regained a coat, signifying greater comfort. The second rising figure is already more at ease looking up and climbing up with one hand reaching toward reigning kingship, ready to accept it. Finally the restored (or new) king sits regally with crown, riches and lavish dress at the top of the wheel. Although the final position seems stable, there is no security, as Fortune keeps the wheel turning, implying the uncertainty

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

of man's grip on his destiny. As Fortune brings about what unfolds through God's will and Divine Providence, the figures on the wheel are not passive or static, but each makes efforts to control his destiny, perhaps powerless to counter misfortune, but seizing the opportunity to rise[35].

The image seems to fit the lot of Guillaume, as the king is removed from the throne and falls in utter misery, to rise slowly to a more comfortable position that leads him eventually to the throne. The pivotal events that determine his weal and woe are beyond his control, and this represents the hand of Fortune as willed by God. The development of events restoring the king's reign, his wealth as well as his family, show that nothing is fortuitous, and thus God's Providence is borne out in the end. The circle is complete, and proves that Fortune moved the action along 'externally', but not fatalistically, since the hero actualizes his destiny through his own efforts. This is aptly expressed by Guillaume when he is blamed for begging:

> Si m'est jugié et destiné
> Feire m'estuet ma destinee (vv. 604-605)

Guillaume shows his submission to the fate God apportioned him (Sturm-Maddox 188: 78), but also acknowledges the active part he plays. In the complicated interplay of man's free will, fate, fortune, God's will and Providence[36] exemplified in the protagonist's destiny, the hero's

[35] The original manuscript was destroyed during the bombing of the town library of Strasbourg in 1870. It was reconstructed at the hand of notes, tracings of the original, and extant manuscripts (*HDC and HDR*). Figure 2 is a tracing (reduced scale) of the original image related to the Solomon cycle, recreated in full color in *HDR* (351, Fol. 215r, Plate 123) after a full scale tracing (*HDC*: fig. 284). The tracing in Figure 2 is also reproduced in *HDC* (fig. 285) with inscriptions. The image illustrates texts 734 through 739, but most closely 736 and 739 (*HDR*: 348-349, fols. 213v-214r).The text *In speculo Ecclesie* (*HDR*: 349-350, text 739, fol. 214 rv), clarifies the nature of the vessels the king is holding. In the large house of the church, the gold and silver vessels represents the riches of Babylon, signifying the authority of the church, and the earthen and iron, signify secular means (goods and knowledge) necessary for the fruition of the gold and silver vessels of the church. The text refers to the usefulness of money (iron vessel, perhaps referring to the bowl, with what looks like coins, in the king's lap) specifically to build God's temple after Babylon. The text goes on to clarify the role of Fortune. Fortune turns the wheel of transient worldly glory: *Rota hec volvitur est gloria mundi que jugiter circumfertur.* (*HDR*: 349-350, text 739, fol 214 rv.). Pickering (1970: 175, 191 n. 2) believes the illustration also reflects Hannah's prayer in the First Book of Kings, congruent with Mary's *Magnificat* (I Sam. II 6 ff; Luke I 46 ff), and related to the inscriptions flanking the four sides of *HDC*, fig. 285: *Glorior elatus / descendo minorificatus / Infimus axe premior / rursus ad alta vehor*, which are the first two lines of *HDR*, text 736.

[36] This Boethian model of man's destiny is congruent with the one found in Arthurian romances according to Pickering (1970: 191-196, 206-210) who refers specifically to Wolfram's *Parzival*. For a study on its presence in Chrétien's *Perceval*, see Callay (1991: 138, 141-142).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

obedience to God and his subsequent submission to his fate does not reduce him to a passive pawn of fortune.

The external motivation in the form of a divine command not only provides a unifying sense for the development of the adventures, but also a legitimate reason for Guillaume's abandonment of his throne, since a voluntary departure would be problematic in the framework of theocratic kingship.

Understood as entailing a test for one of God's most virtuous, the king's *peregrinatio* sets the parameters of obedience to God's will, secrecy and submission to Divine Providence in the protagonists' destiny as the primary layer of meaning. The absence of voluntary *contemptus mundi* allows for the development of experiences that illustrate a material societal value system, especially with Graciene's case. This includes, but is not limited to, the belief in innate aristocratic superiority trumping that of other ranks, even in the market place (Callay, 1982)[37].

The circular structure of *Guillaume d'Angleterre*, predicted from the outset of the king's exile in terms of Christian beliefs, is determined by events beyond his control, both calamitous (divine command, dispersion of family) as well as serendipitous (reunion of family, return to the throne). These events, indeed determining the king's fate from the 'exterior', are not a fortuitous machinery, but may be an understood as the course of Fortune's Wheel, a popular medieval image inspired by the Boethian model of destiny with particular application to dynastic history, as well as to the individual lot of kings. The events determined by fortune, or God's disposition through Fortune, do not preclude the active exercise of free will. This is demonstrated in the hero's acceptance to actualize his destiny – albeit limited by the parameters of his exile – and by his efforts to put his talents to work as a merchant.

To sum it up, the hybrid character of *Guillaume d'Angleterre* is not an incongruity, but reflects the mesh of Christian beliefs with secular values in a society that did not 'compartmentalize' either, but strove to comprehend the unity of both.

[37] I will deal in further work with the controversy on this issue spawned by Nerlich (1987A) with his rejection of Kohler's views on Crestiien's poem. See also the critique by Thoma (1987) and Krauss (1987), and the reponse by Nerlich (1987B).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## REFERENCES

*AA SS* = *Acta Sanctorum*. HOLLANDUS, Johannes – HENSCHENIUS, Godefridus (coll. and ed.) 1853-1940. *Acta Sanctorum*. Paris & Rome: Victor Palmé. Brussels: Alphonse Vromant, Société des Bollandistes.

ANGENENDT, Arnulf E. 1972. *Monachi Peregrini*. Münstersche Mittelalterschriften 6. Munich: Wilhelm Fink.

BELL, Dora M. 1962. *L'Idéal éthique de la royauté en France au moyen âge d'après quelques Moralistes de ce temps*. Geneva: Droz. Paris: Minard.

BERTHELOT, Anne 1994 (trans. and ed.) "*Guillaume d'Angleterre*". In: POIRION, Daniel (dir.) – BERTHELOT, Anne – DEMBOWSKI, Peter F. – LEFÈVRE, Sylvie – UITTI, Karl D. – WALTER, Philippe. *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, 955-1036, 1410-1451. Paris: Gallimard.

BIBLE. New Vulgate edition. www. vatican.va/archive/bible/nova_vulgata.

BLOCH, Marc. 1924. *Les Rois thaumathurges*. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg 19. Paris: Istra. Great Britain: Oxford University Press.

BRAET, Herman. 1975. *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*. Romanica Gandensia 15. Ghent: Romanica Gandensia.

BRAET, Herman. 2002. "L'Instruction, le titulus, la rubrique. Observations sur la nature des éléments péritextuels". In: CARDON, Bert – VAN DER STOCK, Jan – VANWIJNSBERGHE, Dominique (eds.). *«Als ich can». Liber Amicorum in Memory of Professor Maurits Smeyers*, 203-212. Leuven: Peeters.

BRUNDAGE, James A. 1967B. "The Crusader's Wife Revisited". *Studia Gratiana* 14. Collectanea Stephan Kuttner 2. 241-251.

BRUNDAGE, James A. 1967A. "The Crusader's Wife: A Canonistic Quandary". *Studia Gratiana* 12. Collectanea Stephan Kuttner 2. 425-441.

BRUNDAGE, James A. 1969. *Medieval Canon Law and the Crusader*. Madison & Milwaukee & London: University of Wisconsin Press.

BUZZETTI GALLARATI, Silvia (ed.). 1990. *Dit de Guillaume d'Engleterre*. Alessandria: Dell'Orso.

*C* = Manuscript B9, fol. 55b-75d. Saint John's College. Cambridge.

CALLAY, Brigitte. 1977. *Crestïen's Guillaume d'Angleterre. Themes. Message. Historical Moment*. Unpublished doctoral dissertation: Katholieke Universiteit Leuven. Instituut voor Middeleeuwse Studies.

CALLAY, Brigitte. 1982. "Noblemen in the Marketplace: Aristocratic versus Bourgeois Values in Old French Literature". *Michigan Academician* XIV, Winter 1982, no. 3. 313-323.

CALLAY. Brigitte. 1991. "The Concept of Destiny in Chrétien's Perceval". In: VAN HOECKE, Willy – TOURNOY, Gilbert – VERBEKE, Werner (eds.). 1991. *Arturus Rex. Acta Conventus Lovaniensis 1987*. Vol. II, 134-144. Leuven: Leuven University Press.

DANELON, Franca. 1951. "Sull' ispirazione e sull' autore del *Guillaume d'Angleterre*". *Cultura Neolatina* 9. 49-67.

DUCKETT, Eleanor. 1959. *The Wandering Saints*. London: Collins.

DUGAN, Joseph J. 2001. *The Romances of Chrétien de Troyes*. New Haven & London: Yale University Press.

EWERT, Alfred (ed.). 1933. *Gui de Warewic*. Classiques Français du Moyen Age 74-75. Paris: Champion.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*FEW* = VON WARTBURG, Walter. 1928-1969. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Bonn: Klopp. Basel: R.G. Zbinden.

FOX, J. H. (ed.) 1948. *Robert De Blois. Son Œuvre didactique*. Diss. Fac. Des Lettres Univ. de Paris. Paris: Nizet.

FRANSEN, Gerard. 1970. "La Formation du lien matrimonial au moyen âge". In: METZ, René – SCHLICK, Jean. (eds) 1970. *Colloque du Cerdic. Strasbourg 21-23 mai 1970*. I. *Hommes et église*, 112-123. Strasbourg: CERDIC.

FRAPPIER, Jean. 1968. *Chrétien de Troyes*. Connaisance des Lettres. Paris: Hatier, 2nd revised, augmented and illustrated edition.

GARDINER, F. C. 1971. *The Pilgrimage of Desire*. Leiden: E. J. Brill.

GARREAU, Isabelle. 1998. "Eustache et Guillaume ou les Mutations littéraires d'une Vie et d'un Roman". *Médiévales* 35. 105-123.

GEROULD, Gordon Hall. 1904. "Forerunners, Congeners and Derivatives of the Eustace Legend". *Publications of the Modern Language Association of America* 19, 3; new series 12, 3. 335-448.

GILSON, Etienne. 1947. *La Philosophie au moyen âge*. Paris: Payot.

GOUGAUD, Louis. 1925. *Dévotions et pratiques ascétiques du moyen âge*. Collection 'Pax' 21. Paris: Desclée de Brouwer, P. Lethielleux.

*HD= Hortus Deliciarum.*

*HDC = Hortus Deliciarum Commentary*. GREEN, Rosalie – EVANS, Michael – BISCHOFF, Christine – CURSCHMANN, Michael. 1979. *Herrad of Hohenbourg. Hortus Deliciarum*. I. Studies of the Warburg Institute 36. London: Warburg Institute & University of London. Leiden: E.J. Brill.

*HDR = Hortus Deliciarum Reconstruction*. GREEN, Rosalie – EVANS, Michael – BISCHOFF, Christine – CURSCHMANN, Michael. 1979. Herrad of Hohenbourg. Hortus Deliciarum. II. Studies of the Warburg Institute 36. London: Warburg Institute & University of London. Leiden: E. J. Brill.

HEFFERNAN, Thomas A. 1975. "An analysis of the Narrative Motifs in the Legend of St. Eustace". *Medievalia et Humanistica*, new series 6. 63-89.

HOLDEN, Anthony J. 1988 (ed.). *Chrétien. Guillaume d'Angleterre*. Textes Littéraires Français. Geneva: Droz.

HONEMANN, Volker. 1993. "*Guillaume d'Angleterre, Gute Frau, Wilhelm von Wenden*: Zur Beschäftigung mit dem Eustachius-Thema in Frankreich und Deutschland". In: JONES, Martin H. – WISBEY, Roy (eds.). *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages*, 311-329. Arthurian Studies XXVI. Cambridge: D.S. Brewer & London: Institute of German Studies, U. of London.

HOLZERMAYR, Katharina. 1983. "*La Métamorphose du Roi Guillaume*". *Médiévales* 4. 91-101.

JOHNSON, Phyllis – CAZELLES, Brigitte. 1979. *Le vain Siècle guerpir*. North Carolina Studies in the Romance Languages. Chapel Hill, NC: U. of North Carolina Department of Romance Languages.

KANTOROWICZ, Ernst. 1957. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Theology*. Princeton: Princeton University Press.

KÖTTING, Bernhard. 1950. *Peregrinatio Religiosa*. Forschungen zur Volkskunde 33-34-35. Regensburg & Münster: Regenburgsche Verlagsbuchhandlung.

KNUST, German (ed.). 1878. *Dos obras didácticas y dos leyendas sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRAPPE, Alexander Haggerty. 1926-1927. "La leggenda di S. Eustachio". *Nuovi Studi Medievali* 3, fasc. 2. 223-258.

KRAUSS, Henning. 1987. "Der überschätzte Bürger und der unterschätzte König – Zu Michael Nerlichs Versuch, den *Guillaume d'Angleterre* postmodern zu deuten". *Lendemains* 48. 77-96.

LAVAUD, René – NELLI, René (eds. and transl.). 1960. *Le Roman spirituel de Barlaam et Josaphat*. Revised reprint of HEUCKENKAMP, Ferdinand (ed.) 1912. *Die Prosa-Redaktion des geistlichen Romans von Barlaam und Josaphat*. Halle: Niemayer. In: LAVAUD, René – NELLI, René 1960. *Les Troubadours. I. Jauffre, Flamenca, Barlaam*, 1065-1221. Bibliothèque Européenne. Paris & Bruges: Desclée de Brouwer.

MADDOX, Donald. 1983. "The Awakening: A Key Motif in Chrétien's Romances". In: PICKENS, Rupert T. 1983. *The Sower and his Seed*, 31-51. French Forum Monographs 44. Lexington, Ky: French Forum.

MICKEL, Emanuel J. Jr. 1983. "Theme and Narrative Structure in *Guillaume d'Angleterre*". In: PICKENS, Rupert T. 1983. *The Sower and his Seed*, 52-65. French Forum Monographs 44. Lexington, Ky: French Forum.

MICKEL, Emanual J. Jr. 1986. "Studies and Reflections on Chrétien's *Guillaume d'Angleterre*". *Romance Quarterly* XXXIII. 393-406.

MORA, Francine. 1995. "La *Fabula* antique comme matrice des premières mises en roman. L'exemple de *Guillaume d'Angleterre*." In: ZINK, Michel – BOHLER, Danielle – HICKS, Eric – PYTHON, Manuela (eds.) 1995. *L'Hostellerie de Pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Age offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, 295-303. Cultures et Civilisations Médiévales XII. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

MURRAY, Jessie (ed.). 1929. *La Vie de Saint Eustache. Version en prose française du XIIIième siècle*. Classiques Français du Moyen Age 60. Paris: Champion.

NERLICH, Michael. 1987A. "Der Kaufmann von Galvaïde, oder die Sünden des Chrestien-Forschung. Ein Essay über die Ursprünge des Moderne-Mentalität in der literarischen Gestaltung". *Lendemains* 45. 13-39.

NERLICH, Michael. 1987B. "Ein Hauch von Posthistoire? Antwort auf zwei Kenner des Guillaume d'Angleterre". *Lendemains* 48. 109-130.

NELSON, Alan H. 1972. "The Temptation of Christ; or, The Temptation of Satan". In: TAYLOR, Jerome – NELSON, Alan H. (eds). 1972. *Medieval English Drama*, 218-229. Chicago & London: U. of Chicago Press.

OURSEL, Raymond. 1963. *Les Pèlerins du moyen âge*. Collection Résurrection du passé. Paris: Arthème Fayard.

*P* = French ms. 375 (formerly 6987), fol. 240 vb –247 va. Bibliothèque Nationale. Paris.

PETERSEN, Holger (ed.). 1928. *La Vie de Saint Eustache: Poème français du XIIIième siècle*. Classiques Français du Moyen Age 28. Paris: Champion.

PICKERING, F. P. 1970. *Literature and Art in the Middle Ages*. Miami: University of Miami Press.

*PL* = MIGNE, Jacques-Paul (ed). 1984- *Patrologia Latina*. Electronic database. Cambridge: Chadwyck-Healy, Inc. c. 1996.

SCHRAMM, Percy Ernst. 1960. *Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie von 9. zum 16. Jahrhundert*. Second revised and augmented ed. Weimar: Herman Böhlaus Nachfolger.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

STOUFF, Louis (ed.). 1932. *Jean d'Arras. Mélusine, roman du XIVième siècle.* Publications de l'Université de Dijon 5. Dijon: Université de Dijon.

STURM-MADDOX, Sara. 1983. "'Si m'est jugie et destinee': On *Guillaume d'Angleterre*". In: PICKENS, Rupert T.1983. *The Sower and his Seed*, 66-80. French Forum Monographs 44. Lexington, Ky: French Forum.

THOMA, Heinz. 1987. "Der König von England – Überlegung zur Interpretation des *Guillaume d'Angleterre*". *Lendemains* 48. 97-108.

THOMPSON, Stith. 1957. *Motif-Index of Folk-Literature.* Second revised enlarged ed. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.

*TL* = TOBLER-LOMMATZSCH. 1925-. *Alfranzösisches Wörterbuch.* Wiesbaden: Franz Steiner.

TODOROV, Tzetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique.* Collection poétique. Paris: du Seuil.

ULLMANN, Walter. 1961. *Principles of Government and Politics in the Middle Ages.* London: Methuen.

ULLMANN, Walter. 1970. *A History of Political Thought. The Middle Ages.* Revised rpt. Harmondsworth: Penguin Books.

VOGEL, Cyrille. 1969. *Le Pêcheur et la pénitence au moyen âge.* Chrétiens de tous les temps 30. Paris: du Seuil.

WOODS, William S. 1953. "The Plot Structure in Four Romances of Chrétien de Troyes". *Studies in Philology* 50, 1: 1-15.

ZOEPF, Ludwig. 1908. *Das Heiligen-Leben im 10. Jahrhundert.* Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 1. Leipzig & Berlin: H. G. Teubner.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# L'ARCHITECTURE ÉVÈNEMENTIELLE DANS LE *SAINTRÉ* D'ANTOINE DE LA SALE

PIERRE DEMAROLLE
Université Nancy 2

## 1. SIGNIFIÉ FICTIONNEL ET EXIGENCES DU LECTEUR MODERNE

La présente contribution procède d'abord d'une longue familiarité avec l'œuvre d'Antoine de La Sale. En effet, l'étude et la présentation du lexique de cet auteur nous ont été confiées il y a une quinzaine d'années dans le cadre du projet de *Dictionnaire du Moyen Français* alors en cours d'élaboration sur le site nancéien de l'Institut National de la Langue Française[1]. Parallèlement à cette tâche, nous avons eu l'occasion de publier un certain nombre d'articles d'orientation apparemment plus littéraire, mais qui se situent dans une tentative d'étude des textes selon des méthodes largement inspirées de la linguistique (voir ci-dessous nos RÉFÉRENCES).

D'autre part, nos travaux sur le verbe et en particulier sur les relations entre la morphologie et le sens (Demarolle, 2003) nous ont conduit, dans une perspective saussurienne, à réfléchir sur les rapports entre le signifiant et le signifié (Saussure, 1968: 99), et surtout à envisager l'étude prioritaire de celui-ci.

Depuis plusieurs années, nous avons l'habitude de considérer le signifié d'un texte narratif comme une 'fiction' cohérente, voire – en dépit de la contradiction apparente des termes – de parler à son sujet d'une 'réalité fictionnelle' en entrant totalement dans le jeu de l'auteur; nous opposons ce système de significations à la matérialité du texte (qu'il s'agisse de ses dimensions, de son ordonnancement, des moyens d'expression mis en œuvre...), laquelle est du domaine du signifiant. En d'autres termes, nous considérons le fruit de l'imagination de l'auteur comme une réalité mentale, qui permettrait éventuellement au lecteur de raconter l'histoire à sa manière. Il est bien évident que celui-ci n'a accès au signifié fictionnel que par l'intermédiaire du signifiant; cela ne doit pas nous

[1] Notre travail figure, sous forme informatisée, parmi les lexiques dont dispose l'ATILF (Analyse et traitement informatique de la Langue française), à Nancy.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empêcher, non seulement de distinguer les deux 'faces' du signe que le texte constitue à nos yeux, mais encore de nous placer d'abord au plan du signifié, en dépit des difficultés qu'une telle entreprise comporte. C'est dire que la notion de 'récit' ne doit donner lieu à aucune ambiguïté: en tant qu'acte de parole (de parole 'écrite' si l'on veut) le récit ressortit au signifiant; mais il donne accès à une fiction à laquelle nous faisons semblant de croire, et qui a jusqu'à un certain point la même réalité psychologique que le souvenir d'évènements que nous avons nous-même vécus.

Lorsque nous parlons d''architecture évènementielle', nous sous-entendons une définition de l'évènement aussi large que possible: l'évènement, c'est pour nous le fait qui prend place dans la succession dramatique qui constitue l'action. Il se produit dans certaines circonstances de lieu, de temps, d'environnement social; il fait intervenir des personnages; il est lié à d'autres évènements par des relations de causalité, de simultanéité.

Ce qui précède pourrait contribuer à une définition de l'évènement réel, en particulier du fait historique. Mais nous sommes dans le domaine de la fiction, et de la fiction littéraire. Pour être acceptée par le lecteur, celle-ci ne doit pas seulement apparaître comme vraisemblable; il faut aussi qu'elle se conforme à ses habitudes mentales, à son approche psychologique de l'évènement. A cet égard, un exemple suffit à montrer que *Saintré* n'offre pas toujours un agencement des faits satisfaisant pour le lecteur de notre temps:

> Ceste amour ainssy loyalle et escrette dura .iij. ans[2] entre lesquelz quant Madame <u>voulloit</u> parler au petit Saintré, pour le faire plus secretement, elle lui dist: 'Mon ami (...) quant je voulray parler a vous, ou vous a moy, je furgeray mes dens (...)'. (106)

Faut-il incriminer un défaut matériel du manuscrit, considérer comme impropre l'emploi de l'imparfait <u>*voulloit*</u>, substituer à celui-ci le passé simple? Pour le moment, nous préférons constater seulement la rupture entre l'attente d'un fait habituel (ce que Madame faisait chaque fois qu'elle voulait parler discrètement à Saintré) et la mention d'un évènement unique: la présentation du code secret qui leur permettra de se comprendre.

C'est cet agencement des faits que nous appelons 'architecture évènementielle'. Le signifiant ne joue qu'un rôle d'intermédiaire. C'est au

[2] Nous nous référons à l'édition de Mario Eusebi (Eusebi, 1993 et 1994). Dans les citations, c'est nous qui soulignons ou mettons en italique. Par souci de clarté, nous ajoutons ici au texte de l'édition le mot *ans*, qui se trouve dans les variantes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

niveau du signifié que le récit du vieux romancier apparaît parfois au lecteur actuel comme abrupt, parce que lacunaire.

## 2. Variations de la densité évènementielle

Il ne nous paraît pas utile de résumer dans le détail l'aventure que constitue la vie de Jean de Saintré. Chacun sait que ce jeune page, censé avoir vécu au temps de Jean le Bon, a attiré l'attention d'une cousine du roi; cette jeune veuve rêvait de dominer sur tous les plans un jeune homme de valeur, de le rendre tel qu'elle le souhaiterait, qu'il s'agisse des sentiments, de sa vie amoureuse ou de sa carrière. Elle a donc fait de Saintré – avec son consentement – sa créature, au sens plein du terme. Tout s'est bien passé aussi longtemps qu'il lui est resté totalement soumis; mais lorsqu'il a pris seul l'initiative d'une *emprise* d'armes qui ne lui avait pas été suggérée par la Dame, celle-ci s'est sentie trahie. Durant l'absence de Saintré, elle l'a trompé avec le jeune abbé d'un monastère proche de sa résidence de campagne. Saintré s'est vengé de l'amant et de la Dame, avant de poursuivre une carrière exceptionnelle qui l'a fait reconnaître comme le meilleur chevalier de son temps.

Quiconque a retenu de la lecture du texte les divers évènements de la vie de Saintré a tout naturellement tendance à les classer dans sa mémoire dans un ordre chronologique, non pas parce qu'au niveau du signifiant le récit se déroule essentiellement selon cet ordre, mais parce que toute existence humaine s'inscrit dans le temps, et que le rapport de cause à conséquence, qui régit en partie l'enchaînement des faits, ne s'exerce évidemment pas de manière rétroactive. Mais sur cet axe du temps la succession des évènements ne présente pas toujours la même densité. Nous ne savons par exemple que peu de choses des années de la vie de Saintré qui se sont écoulées entre la vengeance exercée sur la Dame et sa mort: *oultre les armes que j'ay dictes, fust en maintes aultres battailles par mer et par terre* (...) *et voyaga tres longuement, que seroit tres longue chose a voulloir tout reciter* (451). Au contraire, en présence de scènes dont le rythme dramatique est rapide, le lecteur prend connaissance d'un grand nombre d'évènements censés se produire en peu de temps; tel est évidemment le cas pour les scènes de combats:

> lors le seigneur de Loissellench de toute sa force attaint Saintré sur le hault costé du faulx du corps, et sans attachier sa lance clinssa une toise oultre; et Saintré de ce premier cop aussi clinssa sa lance; et au clinsser que elle fist le vint attaindre entre la lance de la main droicte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> et la main, que par le milieu atout le gantellet trois bons doiz le lui faulsa. (259)

Mais dans bien d'autres scènes une forte 'densité évènementielle' donne aussi de l'action une vision 'instantanée', la durée étant en quelque sorte saturée d'évènements: *Sy ne tarda gaires que aperceust Saintré: lors elle prist son espingle et son signal luy fist. Saintré, que de l'autre leez moult desiroit parler a elle, incontinent lui respondit.* (237). A l'absence de temps mort (c'est-à-dire dépourvu d'évènement noté) correspond ici au niveau du signifiant la présence des adverbes *lors* et surtout *incontinent*. Nous ne faisons pas intervenir le rapport entre la vitesse de déroulement des actions supposées et le temps de lecture, ce rapport ne concernant pas notre propos.

Dans d'autres cas au contraire l'enchaînement des faits (et en particulier le développement des conséquences) couvre une période suffisamment longue pour que le temps ne soit pas 'saturé' d'évènements. Le passage suivant crée d'abord une vision 'instantanée' suggérée par les trois premiers verbes au passé simple (*vist*, *fust esbahie*, *se repentit*), à laquelle s'opposent des évènements situés plus tard; notés à l'imparfait (*ne cessoit*, *disoit*), ceux-ci se répètent pendant une période d'ampleur indéterminée. On pourrait dire que le sentiment même de la durée l'emporte sur la progression de l'action[3]. Ces évènements sont en quelque sorte synthétisés en un fait d'un ordre supérieur qui est exprimé quant à lui au passé simple, parce qu'il constitue un jalon du développement de l'action[4]: désormais Madame ne fut plus jamais joyeuse:

> Madame, qui encores n'avoit veu le chevalier que au lever des cercles, quant elle le vist sy hault, sy puissant et sy furné, fust moult esbahie et se repentit tant des parolles que elle avoit dictes a Saintré que oncques puis ne fut joyeuse, mais, puisque la chose estoit sy avant, aultre conseil ne s'y povoit prendre, dont jour et nuit ne cessoit de plaindre et souspirer, et en ses plains disoit: 'Hellasse (....)'. (236)

Les différences qui séparent au point de vue de la 'densité évènementielle' les épisodes fictionnels correspondant aux passages que nous avons cités apparaissent bien si l'on imagine l'expression de ce même signifié par les moyens de l'image, en particulier du cinéma. Les faits consignés pages 259 et 237 de l'édition à laquelle nous nous référons prennent place

[3] Le temps ne fournit pas seulement aux évènements un axe de repérage et un cadre homogène où n'importe quel fait peut théoriquement trouver place. Le sentiment de la durée, de l'écoulement du temps n'est pas sans rapport avec la densité des évènements qui interviennent.

[4] Sur l'étude des aspects dans le discours narratif, voir Combettes *et al.* 1993.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dans une seule séquence. En revanche, pour exprimer le contenu du passage cité de la page 236, il faut, sous peine de n'être pas compris, faire sentir après la rapide séquence du début à la fois l'intervalle de temps qui sépare celle-ci de ses conséquences, et le caractère répétitif des actes, inscrits dans une durée relativement longue; il importe aussi de suggérer par un jeu des images plus complexe qu'une simple séquence d'action le contenu exprimé par la phrase *Madame (...) oncques puis ne fut joyeuse*. L'évocation de la période de la vie de Saintré postérieure à sa vengeance exigerait sans doute encore d'autres moyens d'expression cinématographiques. Mais nous ne développerons pas ici d'autres considérations relatives à l'expression par l'image.

Naturellement, nous ne voulons pas réduire à ces trois types la variété des unités fictionnelles, considérées au point de vue de la densité évènementielle; nous ne prétendons pas que l'imagination – nourrie par la mémoire – ne comporte que ces trois 'échelles' dans l'organisation des évènements à l'intérieur du cadre temporel de la fiction. Ces trois types d'unités fictionnelles privilégiées de manière un peu arbitraire ne constituent que des exemples. En tout état de cause la fiction, organisée comme nous l'avons dit selon l'ordre chronologique, combine un grand nombre d'unités de contenu, appartenant à l'un des types que nous avons décrits ou à des modèles dont nous n'avons rien dit. L'organisation de cette succession appartient à ce que nous appelons 'architecture évènementielle', sans pour autant rendre compte totalement de celle-ci.

## 3. Structures d'enchâssement du signifié

Dans la succession des évènements que retient la mémoire du lecteur, les unités fictionnelles ne se succèdent pas seulement dans un ordre chronologique. Elles constituent aussi un système hiérarchisé fondé sur le principe de l'enchâssement: les étapes temporelles nourries par une suite dense d'évènements qui se succèdent de manière instantanée prennent place dans des périodes plus vastes, et celles-ci sont à leur tour 'dominées' par la vision globale de la vie de Saintré. Considérons par exemple le passage suivant:

> Et quant vint au .iij.e an de leurs amours, que il fut en son .xvj.e an, Madame se appensa que il estoit ja assez grand pour estre hors de paige: car il savoit bien trenchier, que il fust varlet trenchant du roy ou de la royne, qui pourroit. Lors s'appensa comment elle mieulz le pourroit faire (...). Sy se conclud que elle meismes, de par lui, en

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> supplieroit la royne qui en fist la requeste au roy. Lors elle fist le signal de l'espingle, auquel le petit Saintré respondit. (106-107)

Les deux derniers verbes notent des actions brèves qui se succèdent immédiatement, alors que le reste du fragment indique des processus au développement plus lent, entre lesquels il existe d'ailleurs des différences de rythme que l'étude du seul signifiant ne permet pas de discerner totalement. De fait, la structure d'enchâssement est complexe: la Dame fait le signal après avoir pris sa décision, laquelle procède d'une longue réflexion, qui prend place dans le cadre temporel de la troisième année de ses amours. Les références temporelles n'épuisent d'ailleurs pas à elles seules le processus d'enchâssement, dans lequel prennent place les rapports de cause à conséquence: c'est parce que Saintré a seize ans, et parce qu'il est habile à *trancher* que Madame pense qu'il doit *sortir de page*; ses réflexions l'amènent à préférer à toute autre démarche une intervention auprès de la reine; le signal de l'épingle par lequel elle invite Saintré à venir l'écouter sans témoins dans son *préau* résulte de cette décision. Il a lui-même pour conséquence la réponse de Saintré, qui selon toute vraisemblance se frotte l'oeil, car l'auteur vient de nous indiquer, par l'intermédiaire de Madame, la convention que celle-ci a établie: *quant je voulray parler a vous, ou vous a moy, je furgeray mes dens de une espingle, et vous, quant le apercevrez, froterez vostre oeil* (106).

Cet 'enchâssement' des évènements est d'abord pour nous un fait concernant le signifié, la représentation mentale de la fiction. Il ne constitue évidemment pas le seul mode d'organisation mentale des faits. Si le lecteur est sensible aux différences de *tempo* des processus, à la hiérarchie des durées et des rapports de causalité, il est également capable de concevoir que des actions 'secondaires', bien que subordonnées à une même intrigue, se déroulent simultanément dans des espaces différents, dans lesquels interviennent naturellement d'autres acteurs. Les présentes remarques n'ont certes pas la prétention de rendre compte de toutes les modalités de structuration du temps, de l'espace et de l'action offertes par notre esprit. Elles tendent seulement à comparer ces facultés avec les possibilités d'expression offertes par le langage, qui déroule ses formes suivant un axe unidimensionnel: à l'oral, la succession des sons, à l'écrit, le fil du texte. A cet égard le roman, par sa continuité textuelle et par ses dimensions, constitue un objet privilégié pour une telle comparaison; or *Saintré* peut être considéré comme un roman[5].

[5] Nous avons abordé cette question dans une communication ("Le *Saintré* d'Antoine de La Sale: un texte disputé au roman") à paraître dans les Actes du Colloque "Histoire et roman dans la littérature médiévale", Lille 3, 1er-3 octobre 2002.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Passons une fois encore de l'examen du seul signifié à la confrontation de celui-ci avec le signifiant. En ce qui concerne les actions simultanées, l''entrelacement' constitue au niveau du signifiant une solution efficace: il permet à l'auteur de notifier explicitement le changement de 'sous-ensemble' fictionnel, grâce à des formules telles que: *Et atant laisseray cy a parler de Madame et diray de la venue des .ix. compaignons au seigneur de Saintré* (351). On montrerait aisément que, dans le roman du XIX^e^ siècle, l'ouverture d'un nouveau chapitre peut jouer un rôle analogue, bien que les auteurs modernes aient généralement l'art de présenter l'action sous un aspect plus unitaire qu''éclaté'. Dans les deux cas, le contenu des développements antérieurs est 'mis en mémoire' par le lecteur.

Les problèmes liés à l''enchâssement' des faits sont plus complexes. Ils sont inséparables de l'approche du temps de la fiction, supposée réelle, comme nous l'avons dit. C'est au plan du signifié que nous situerions de manière prioritaire les catégories de temps et d'aspect. Encore faut-il préciser que les difficultés ne proviennent guère de la répartition entre passé, présent et futur des évènements, qui sont supposés appartenir tous à un temps révolu. En effet, nous ne prenons ici en considération ni les paroles que l'auteur s'attribue à lui-même (comme nous venons de le voir p. 351, au sujet de l'entrelacement), ni les dialogues entre les personnages, qui introduisent évidemment un autre système de références temporelles. L'antériorité d'un fait passé par rapport à un autre ne pose pas en général de problèmes particuliers[6]. En revanche, la grande difficulté à laquelle Antoine de La Sale s'est trouvé confronté concerne la distance qui sépare les évènements et la délimitation des séquences enchâssées, sur laquelle nous allons revenir.

Le roman français du XIX^e^, voire du XX^e^ siècle a largement construit son récit sur l'utilisation conjointe du passé simple et de l'imparfait, le premier indiquant des processus situés au premier plan et qui marquent la progression de l'action, le second dessinant un 'arrière-plan'. Il ne semble pas en aller autrement dans *Saintré*, encore que des apparitions relativement fréquentes du présent de l'indicatif surprennent, sans pour autant déstabiliser le système fondé sur l'association que nous venons d'indiquer. Or, si l'emploi du passé simple permet de mettre en valeur l'action qui constitue par excellence l'évènement (par opposition à

[6] L'ordre des mentions dans le texte, l'emploi du plus-que-parfait et du passé antérieur (associés à d'autres moyens) permettent en général de situer les évènements dans leur simple succession sur l'axe du temps.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'imparfait), en revanche il ignore les structures d'enchâssement, la hiérarchie des durées; il n'indique pas ce que nous avons appelé les 'échelles' de la densité évènementielle.

## 4. Problèmes de moyens au niveau du signifiant

De fait, dans le passage suivant, les évènements indiqués au passé simple sont d'ordre divers:

> Et en ceste façon se gouverna tant que de jour en jour le roy l'amoyt plus. Sy obtint du roy maintes graces et acquist mains bons amis (...) Et ainssy demoura en ceste ordonnance l'espace de trois ou quatre ans.
>
> Madame, qui veoit et savoit toutes ces choses, ne tarda gaires que vault parler a lui: lors fist son signal de l'espingle, auquel Saintré respondyt. (122)

L'indication de durée (trois ou quatre ans) souligne la différence de visée entre les deux parties du texte: dans la première, une vision synthétique érige en trois évènements d'un ordre supérieur (*se gouverna*, *obtint*, *acquist*) ce qui fut en réalité autant de suites d'actions; ensuite, l'auteur 'détache' au passé simple un état (*demoura*) qui serait indiqué à l'imparfait s'il servait au contraire d'arrière-plan; enfin des actions ponctuelles (*fist*, *respondyt*) se succèdent immédiatement dans une séquence de courte durée. Nous ne pensons pas que le lecteur de notre temps soit dérouté par l'architecture évènementielle correspondant à ce fragment; mais un fait demeure: le choix des formes verbales (et en particulier l'emploi du passé simple) ne suffit pas à indiquer cette architecture.

Que l'emploi du passé simple ne permette pas de marquer ces différences de visée pose deux problèmes: d'une part il faut délimiter les zones du texte dans lesquelles le passé simple a telle ou telle valeur; d'autre part il faut pouvoir insérer une séquence de forte densité évènementielle dans une période plus large envisagée avec du recul. Ces deux tâches nécessitent un matériel grammatical particulier: nous pensons surtout aux adverbes et aux compléments circonstanciels de temps (en y comprenant des subordonnées conjonctives). Ceux-ci peuvent référer aux évènements placés dans une séquence précédente: on lit par exemple (134): *Et lors Madame lui donna congié, ainsy que de coustume avoit. Et quant Madame ot l'andemain veu ce tres bel et tres riche bracellet, fust tres joyeuse. Lors a Saintré fist son signal.* Les trois emplois du passé simple (associé une fois au passé antérieur) correspondent à trois séquences différentes au cours desquelles la valeur de cette forme n'est pas constante,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et dont la séparation est marquée au plan du signifiant par la subordonnée temporelle, et par les adverbes *l'andemain* et *lors*. Ces éléments grammaticaux auxiliaires peuvent aussi avoir un caractère 'absolu', c'est-à-dire comporter une indication de durée ou de date sans référence aux faits déjà notés: *Et quant il se fut deppartis, lors commença la royne a dire tous biens de lui (...). Et quant la feste de Noël fut venue (..) et que les dames eurent leurs estrines (...)* (122). En ce qui concerne la délimitation des zones du texte à l'intérieur desquelles le passé simple a telle ou telle valeur fictionnelle, adverbes et compléments jouent en quelque sorte le rôle de 'balises'. Au niveau du signifié, les indications qu'ils fournissent assument une fonction analogue.

En outre ces éléments ont pour rôle d'assurer l'insertion d'une séquence enchâssée pour permettre le maintien, au niveau de la fiction, d'une architecture logique de l'enchaînement des faits, ou plutôt de leur situation relative et de leur hiérarchie. A cet égard, il suffit de reprendre ci-après nos citations des pages 107 et 122 pour constater que dans chacune d'elles existe un endroit du texte où cette insertion n'est pas assurée conformément à nos normes actuelles, alors que le reste des deux fragments apparaît comme satisfaisant. Dans les deux cas, c'est l'adverbe *lors* qui est en cause:

> Sy se conclud que elle meismes, de par lui, en supplieroit la royne qui en fist la requeste au roy. Lors elle fist le signal de l'espingle, auquel le petit Saintré respondit. (107)
>
> Madame, qui veoit et savoit toutes ces choses, ne tarda gaires que vault parler a lui: lors fist son signal de l'espingle, auquel Saintré respondyt. (122)

Certes on pourrait attribuer à cet adverbe (un peu comme à notre 'dès lors') une valeur logique plutôt que purement temporelle ('en conséquence', 'à la suite de quoi'). Reste que la localisation circonstancielle demeure insuffisante par rapport à l'usage actuel: on attendrait aujourd'hui par exemple: 'donc un jour, après le dîner, elle fit le signal...' Selon quelles modalités ces éléments ajoutés rendraient-ils plus acceptable, par le truchement du texte, l'organisation du signifié? Il ne s'agit pas essentiellement d'informations qui joueraient un rôle dans le déroulement de l'action, en rendant celle-ci plus vraisemblable. En revanche, ces indications délimiteraient le cadre à l'intérieur duquel se joue une action que le lecteur appréhende dès lors comme différente de celle qui précède, mais insérée dans celle-ci, et donc subordonnée. Au niveau du signifiant, il est manifeste que les moyens grammaticaux (formes verbales, adverbes, compléments circonstanciels...) montrent vite leurs limites, et surtout n'ont

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de véritable portée qu'en fonction des exigences auxquelles satisfont les structures du signifié.

## 5. Conventions architecturales

Il ne s'agit pas pour nous de porter un jugement de valeur sur l'écriture d'Antoine de La Sale[7]. En revanche, les passages de *Saintré* qui heurtent ou déroutent aujourd'hui le lecteur peuvent nous aider dans l'approche des exigences modernes en matière d'agencement des évènements. Il nous semble que celles-ci imposent, au-delà de la vraisemblance (et peut-être indépendamment de celle-ci), la représentation logique et harmonieuse d'une action dramatique, dans laquelle l'évènement a sa place en fonction de son importance, de sa localisation temporelle et spatiale, des rapports de causalité. A cet égard, chaque évènement constitue le 'noyau' d'une unité fictionnelle qui prend place dans l'architecture évènementielle de la fiction. Cette architecture doit en outre être pleinement explicitée par l'intermédiaire du texte, sans que le lecteur soit contraint de remédier aux lacunes du récit en complétant lui-même la représentation pour la rendre satisfaisante. Somme toute, la fiction créée à travers le récit doit nourrir l'illusion selon laquelle les évènements se conformeraient tout naturellement au type d'image mentale que le lecteur attend. L'exigence de 'réalisme' manifestée par celui-ci se rapporte moins à la vie réelle qu'à un modèle d'organisation évènementielle auquel l'ont habitué les récits de son temps, et d'abord les romans.

Nous ne pensons pas que de telles exigences aient une valeur universelle. Elles nous paraissent correspondre aux modes de pensée développés en Occident depuis le début des Temps modernes, et sans doute à une certaine conception du temps. On a mis en doute chez Antoine de La Sale la maîtrise du métier d'écrivain[8]. Nous préférons quant à nous constater des ressemblances et des écarts entre *Saintré* et le roman du XIX^e^ siècle, dont les normes ne sont d'ailleurs plus totalement celles de notre temps. Ils ont certes en commun l'association du passé simple et de l'imparfait, le jeu des adverbes et des compléments, l'unité dramatique de l'intrigue… Mais en tout état de cause les moyens proprement grammaticaux ne sont pas tout. Si l'on se permet (comme nous l'avons fait plus

[7] M. Eusebi remarque, à propos d'un fragment de la p. 128 de son édition (note 66): 'Tout le passage me paraît mieux agencé en *J*'. Nous pensons que la véritable portée de l'agencement du texte se situe au niveau du signifié.

[8] On trouve en particulier des jugements sévères chez Alfred Coville (Coville, 1937).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

haut) d'imaginer un complément au texte de *Saintré*, l'apport envisagé est aussi lexical. Plus généralement, les éléments de transition qui permettraient un enchâssement plus 'harmonieux' des différentes séquences ressortissent au signifié, donc à la sémantique. Tout se passe comme si les passages déroutants, les raccourcis abrupts naissaient d'une tendance à ne pas tout dire, et surtout du peu de souci de dessiner les cadres dans lesquels le lecteur moderne est habitué à saisir et à situer l'action.

## RÉFÉRENCES

COMBETTES, Bernard – FRANCOIS, Jacques – NOYAU, Colette – VET, Co. 1993. "Introduction à l'étude des aspects dans le discours narratif". *Verbum* 4. 5-48.

COVILLE, Alfred. 1937. *Le petit Jehan de Saintré.- Recherches complémentaires.* Paris: Droz.

DEMAROLLE, Pierre. 1998. "Mots et images, écriture et espaces dans un roman français du XV^e siècle". In: Heusser, M. – Clüver, Cl. – Hoek, L. – Weingarden, L. (éds). *The Pictured Word – Word and Image, Interactions* 2. 91-97. Amsterdam: Rodopi.

–. 2000. "Antoine de La Sale et le texte". *L'analisi linguistica et letteraria* VIII. 1-2. 343-353.

–. 2001a. "Individus et société dans *Saintré*". *Revue des Langues romanes* 105, 2. 165-179.

–. 2001b. "*Saintré* langue, style, écriture". *Revue des Langues romanes* 105, 2. 181-194.

–. 2002. "Aspects historiques de la référence discursive: le discours-illusion". In: *Référence discursive dans les langues romanes et slaves*, 47-55. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

–. 2003. *Forme et sens dans l'emploi du verbe français.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

EUSEBI, Mario.1993 et 1994. *Antoine de La Sale: Saintré, publié par* – t. I et II. – (Les classiques français du Moyen Âge, 114 et 115). – Paris: Champion.

SAUSSURE, Ferdinand de -. 1968. *Cours de Linguistique générale.* Paris: Payot.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA VOIX DES ÉCRIVAINS-TRANSCRIPTEURS DES LAIS ANONYMES

YOLANDE DE PONTFARCY
National University of Ireland, Dublin

Il y a un siècle, Lucien Foulet avait écrit à propos des lais de Marie de France: 'D'où que viennent ces contes, Marie les a faits siens' (Foulet, 1905: 222). On ne l'a jamais contredit et la critique n'a cessé d'analyser et d'admirer outre le talent de conteuse de Marie, sa façon d'utiliser ces récits pour interroger la condition de l'homme et de la femme face à l'amour dans la société de son époque et exprimer son sentiment. On peut alors se demander dans quelle mesure, les écrivains-transcripteurs anonymes des lais de *Graelent, Guingamor, Désiré, Tydorel, Tyolet, L'Espine, Melion, Trot, Lecheor* et *Nabaret*[1] qui, dans leur comparaison avec Marie de France, ont souvent été jugés sévèrement, ont fait entendre eux aussi leur voix. La forte présence du narrateur, sa prétention à la vérité[2], et vérité qui n'est pas à confondre avec authenticité comme le fait Roger Dubuis (1998), est sans doute une invitation à rechercher ce que, lui, le narrateur veut nous dire sur sa réalité par le moyen de la fiction et le biais du symbole. On ne peut ignorer le fait que situés dans le cadre de la vie des XII^e^ et XIII^e^ siècles, ces lais anonymes reflètent des aspects de la réalité de la classe chevaleresque pour laquelle ils ont été écrits: ses intérêts et ses valeurs (Burgess, 1992), ses préoccupations politiques telles l'importance de la dynastie et du lignage (Bromwich, 1960-61). Ce faisant, la vérité affirmée des événements fictifs rapportés illumine celle de la réalité exprimée, et englobe l'expression d'une vision personnelle du monde et de la société. Cette observation devient pertinente lorsque l'on considère l'ensemble du recueil des lais anonymes. Dans chaque lai, l'imaginaire du conte initial a servi de prétexte à chacun des écrivains-transcripteurs pour exprimer sa contribution au grand débat sur les sujets à la mode de leur temps, à savoir le sens de l'aventure, les rapports de

[1] Edition de O'Hara Tobin (1976) reprise avec une traduction de Micha (1992).

[2] *D'un lay vos dirai l'aventure: / nel tenez pas a troveüre, / veritez est ce je dirai, / Guingamor apele on le lai* (*Guingamor*, vv. 1-4); *Qui que des lais tigne a mençoigne, / saciés je nes tienc pas a songe* (*L'Espine*, vv. 1-2); *Vrais est li lais de Melïon, / ce dïent bien tot li baron* (*Melion*, vv. 591-592).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'homme et de la femme, la compatibilité de la *fin'amor* avec les exigences de la société. Il m'est particulièrement agréable d'offrir à Herman Braet ces quelques réflexions puisque, dans son analyse de *Tyolet*, il fut l'un des premiers à comprendre la cohérence de l'une de ces œuvres dans le contexte de son époque.

Dans les lais anonymes, l'aventure n'est pas présentée comme l'objet d'une quête quasiment introuvable comme se plaignait Calogrenant, dans *Le Chevalier au Lion* (vv. 358-360), elle est au contraire proche pour celui qui la cherche. Elles ne manquent pas dans le pays, dit-on dans le *lai de l'Espine* (vv.155-156), et dans le *lai de Guingamor*, la chasse au sanglier blanc est toujours ouverte aux audacieux (vv. 155-160). Quant à *Tyolet*, ce lai illustre bien cette disponibilité qui va transformer la vie du jeune garçon par l'intermédiaire des aventures qui se présenteront et le feront passer de la nature (la forêt) à la culture (la cour d'Arthur), de l'enfance/adolescence (le monde maternel) à la chevalerie (le monde des hommes), de la naïveté (il a confié le pied du cerf à un chevalier qui l'a trahi) à la circonspection, du célibat au mariage et d'un fin fond de forêt à la tête d'un royaume. Ce lai qui montre les étapes nécessaires pour accéder à la Souveraineté offerte par la femme et son royaume sert, en effet, les aspirations des *juvenes* (Braet, 1981: 305).

Semblablement le *lai de l'Espine* décrit le passage d'un jeune garçon de l'adolescence à la vie adulte et responsable. Le jeune homme, fils du roi et d'une concubine, aime la fille de la reine, qui, toutes deux, sont de haute naissance. La reine s'arrange à ce que les jeunes gens ne se rencontrent plus après les avoir surpris sur le même lit à s'embrasser. Le jeune garçon décide alors de demander au roi de le faire chevalier pour s'en aller dans un autre pays. En fait, il reste dans le royaume acceptant les responsabilités que son père lui offre: suivre les tournois et garder les défilés. Puis ayant entendu parler des aventures du gué de l'Espine, il décide de les entreprendre et, lorsqu'ayant remporté les épreuves sous les yeux de la fille de la reine qui s'y trouve magiquement transportée, il retourne chez son père en compagnie de la jeune fille, le roi l'accueille avec joie et la jeune fille comme un seigneur le doit, et pas un mot n'est dit sur la réaction de la reine qui sied auprès de son époux (v. 479). Par la suite, le mariage des jeunes gens est simplement mentionné (*e la meschine a feme prist*, v. 496). Cette silencieuse présence de la reine signifie qu'elle n'a plus de raison de s'opposer aux amours de sa fille: le jeune homme est devenu chevalier, il a pris sa place dans la société, et a présenté 'officiellement' la jeune fille comme la femme qu'il a conquise

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

donc méritée. L'aventure apparaît de nouveau l'occasion à portée de la main de tout jeune audacieux qui désire s'affirmer en tant que chevalier et s'insérer dans le monde des adultes; elle offre ses chances à celui qui veut se battre dans tous les sens du terme, même à un chevalier de naissance inférieure à celle qu'il aime.

Un sens plus sombre voilé par la magie de la merveille apparaît dans les aventures initiées par les avances malvenues de la reine. Le chevalier poussé à réagir va se trouver pris au piège de ses décisions librement choisies. Par le biais de la féerie, l'aventure de Graelent reflète la réalité de la vie et le rêve que l'on en a, en mettant en parallèle, d'un côté ce monde de la culture et ses injustices (l'agressivité de la reine et la faiblesse du roi qui écoute les médisances de son épouse), où le respect est mesuré à la richesse (le mépris des bourgeois lorsqu'il est appauvri), où l'amour et le bonheur n'existent que dans le secret, et de l'autre, le monde naturel accueillant et généreux de la fée, où l'amour s'exprime librement, mais monde qui ne peut coexister avec celui des mortels que par le respect de l'interdit imposé par la fée. Lorsqu'aux yeux seuls de Graelent, la reine et la fée sont mises en compétition, la première, prédatrice et vengeresse dont la beauté, selon l'avis de chacun, surpasse toutes les femmes de ce monde, ou la seconde, enjoleuse et généreuse dont la beauté l'a subjugué et comblé, il ne pouvait que sourire.

Les deux faces de la Souveraineté (la vie et la mort) qui sont aussi celles du destin, sont personnalisées par les deux faces de la femme, la prédatrice (en ce monde) et l'enjoleuse (dans l'autre). Graelent est pris au piège de l'une et de l'autre: victime des attentions de la reine, il séduit la fée (Graelent la viole) mais, en fait, a été séduit par elle puisqu'elle lui dit être venue pour lui (Régnier-Bohler, 1980: 75), et en disant la vérité qui ne devait pas se faire entendre, il rompt l'interdit, triomphe de la reine mais perd la fée. Le mystère de la révélation est au centre de l'aventure, elle détruit l'illusion que créait le silence et le condamne à perdre celle qu'il chérissait. L'homme est à la fois maître et victime de son destin, l'*aventure* c'est donc prendre la vie à bras le corps, répondre au pari qu'elle présente, être prêt à assumer ses bonnes et mauvaises surprises pour le meilleur et pour le pire. Message négatif? non, plutôt réaliste: la vie est cruelle, l'apparence l'emporte sur la valeur profonde de l'être, le pouvoir écrase l'individu, la félicité en amour est éphémère. Mais l'amour et la fidélité, en fin de compte, sont récompensés par l'immortalité et le bonheur dans l'autre monde. Graelent sera sauvé à la dernière minute par son amie qui se laissera toucher par les supplications de ses suivantes alors qu'il se noyait pour pouvoir la rejoindre, et le récit-même contribue à célébrer son aventure et son immortalité.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le lai de *Guingamor* qui montre aussi le peu de contrôle que l'homme a sur son destin, ajoute aussi une réflexion sur la nature de l'héroïsme et du pouvoir irréversible de l'aventure sur l'individu. Au départ, Guingamor, neveu et héritier du roi, est charmant et plein de promesses, plus soucieux de son bien-être et de son confort que d'aventures (Brook, 1988). Il n'accompagne pas le roi à la chasse parce qu'il s'est fait saigner et a besoin de repos, mais une heure après il se sent en bonne forme pour aller à la cour avec pour conséquences imprévues de se faire remarquer par la reine. Les avances de celle-ci et son défi vont le pousser vers une aventure qu'il ne souhaitait ni ne cherchait. Cependant face à cette entreprise dangereuse à laquelle tous les chevaliers tournent le dos, car dix n'en sont jamais revenus, et après mûre réflexion, Guingamor accepte ce défi avec courage. Il est déterminé à revenir triomphant: la prise du sanglier et la renommée qui s'ensuivra, feront de lui le meilleur des chevaliers (vv.345-349), et, sous-entendu, prouvera sa valeur à la reine qu'il avait fuie, horrifié, après le baiser qu'elle lui avait donné.

Or ce but louable va planer comme une ombre sur ses rapports avec la fée et son univers qui le distrairont de sa poursuite. Ainsi la découverte du palais merveilleux qu'il resta à admirer, lui fit perdre le sanglier qu'il était prêt d'atteindre (v. 361), et lorsqu'il croit rejoindre l'animal (v. 419), il voit la fée qui se baigne nue dans la source. Il n'est pas insensible à sa beauté, et lui qui n'avait jamais eu le cœur troublé par une femme, veut lui cacher ses vêtements pour la retenir et venir plus tard lui parler, après avoir pris le sanglier. Elle l'arrête dans sa mauvaise intention et l'invite à venir chez elle, il accepte seulement parce qu'elle lui promet de lui livrer le sanglier, et en cours de route il tombe amoureux de la fée. Après avoir passé trois jours dans son palais, il demande à retourner chez son oncle seulement pour apporter la preuve de sa victoire, ne voulant pas la croire lorsqu'elle lui annonce que trois cents ans ont passé. Guingamor est un héros bien humain, il prend des décisions dont il ne peut mesurer les conséquences, même lorsqu'il veut agir en maître et prendre son destin en main – c'est avec l'équipage du roi qu'il part à la chasse (vv. 230-234) – il se retrouve victime de ses choix, mais, grâce à son courage et à sa détermination, est récompensé par la renommée qu'il désirait et finalement par l'immortalité.

En effet son retour en ce monde n'est pas négatif. Confronté à la vérité du temps qui a passé, lorsqu'il rencontre le charbonnier, il apprend qu'on a gardé le souvenir de sa bravoure bien qu'on ne l'ait jamais revu:

> Tex i a de la vielle gent
> qui racontent assez sovent

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de ce roi et de son neveu
que il avoit merveilles preu;
dedenz ceste forez chaça,
mais onques puis ne retorna. (vv. 603-608)

Cette idée de la renommée acquise par un comportement héroïque sans preuve nécessaire de la victoire s'oppose à celle avancée dans le *lai de l'Espine* où retour et victoire sont la seule assurance du renom, comme dit l'un des combattants du gué au jeune chevalier:

e se vos estïés malmis
e par mesaventure ocis,
vostre pris ariés vous perdu,
ja ne seriés amenteü.
Nus ne saroit vostre aventure
ains seroit a tous jors oscure; (vv. 409-414)

En second lieu, le charbonnier à qui Guingamor raconta son histoire, fera connaître l'aventure et élargira la renommée du héros, et Guingamor ayant transgressé l'interdit de la fée en croquant trois pommes sauvages, tombe dans la décrépitude et sera sauvé de la mort imminente par les suivantes de la fée qui le ramèneront dans l'autre monde. Par son acte héroïque, Guingamor devint autre et par sa transgression de l'interdit, un vieillard, son enfermement dans l'autre monde exprime la finalité de toute aventure qui transforme à la fois inconsciemment et réellement celui qui la vit au point de non retour. La merveille de l'aventure transcende la cruauté de la réalité comme celle du récit, les frontières de l'espace et du temps.

L'*aventure* et l'affirmation de l'individu étant inséparables de l'amour ou du désir d'aimer[3], vont entraîner un regard sur la femme qui contribue à cet épanouissement. L'image qui en est donnée, est généralement conforme à la conception misogyne de l'époque (Duby, 1981; Bechtel, 2000), même les meilleures d'entre elles, les fées, sont redoutables: elles imposent des interdits dont la transgression conduit aux portes de la mort, et celle qui invite Guingamor dans son palais, le berce d'illusions lorsqu'elle lui promet de lui donner le sanglier et le chien sans lui signaler que le roi sera mort depuis longtemps quand il retournera avec son trophée. Quant à la majorité des mortelles, par malice ou par tendances naturelles, elles se complaisent à être exigeantes et cruelles. Aucun de

[3] Par exemple, lorsque la reine fait des avances à Guingamor, elle lui offre l'*aventure*: *Guingamor, molt estes vaillans, / preuz et cortois et avenans, / riche aventure vos atent / amer pouez molt hautement* (*Guingamor*, vv. 71-74).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ces écrivains-transcripteurs ne cherche à attendrir le lecteur, comme le fit Marie de France, sur le sort de mal mariées (*Guigemar*, *Yonec*, *Laustic)*, ou de jeunes filles sous la coupe de pères qui décident de leur destin sans les consulter (*Deus Amanz* et *Milun*), ou encore par le geste de femmes profondément généreuses comme l'épouse d'Eliduc qui rentre au couvent pour qu'il puisse épouser la jeune fille dont il est tombé amoureux et Fresne qui offre ce qu'elle a de plus précieux pour célébrer la nuit de noces de celui qu'elle aime avec celle qui sera son épouse. Au contraire, l'orgueilleuse princesse écossaise du *lai de Doon* impose des épreuves difficilement réalisables et fait mourir ses prétendants traîtreusement (vv. 49-57). Dans le *lai de Nabaret*, l'épouse pleine d'esprit se moque de son mari jaloux (*... un chevaler / pruz e curteis, hardi e fer*, vv. 3-4) et répondant par une boutade à son désir de la voir moins coquette – *k'il face crestre sa barbe grant / e ses gernuns face trescher* (vv. 38-39) – le tourne en ridicule si, en lui retournant ses conseils, elle l'invite à ressembler à un patriarche (Schoepperle, 1922: 291), ou pire encore, l'humilie si, du fait de l'association des poils à la virilité, son désir de le voir barbu est comme la révélation 'd'une quelconque impuissance de celui-ci' (Brusegan, 2003: 137). Même la jeune fille sage et courtoise du *lai de l'Espine* (v. 23) n'est pas sans faute. Par sa curiosité, elle lui fait perdre le cheval magique qu'il a gagné par sa prouesse au gué, en enlevant la bride qui, tant que le cheval l'avait sur le cou, le rendait merveilleusement rapide et sans besoin de nourriture.

Il me semble cependant qu'il s'agisse moins d'une déclaration d'antiféminisme de la part de nos écrivains-transcripteurs, que l'expression de la peur que la femme inspire lorsqu'elle est en mesure de dominer l'homme, que ce soit par son autorité de reine, sa possession d'une terre qui la rend difficile à conquérir donc orgueilleuse, par sa beauté qui la rend coquette et la proie du désir d'autrui, ou par son esprit qui lui permet de tenir tête à son mari et lui font perdre sa dignité. Donc par le truchement de leurs récits, ils montrent les dangers que présente la femme 'libérée' qui exige et fait ce qu'elle veut, ou dit ce qu'elle pense[4] dont l'homme ne peut se dispenser puisqu'elle assure le lignage.

[4] Dans *Le Chevalier au Lion* et *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes part du même problème: l'arrogance de Laudine, la dame du Lac, qui rompt son union avec Yvain qui n'a pas respecté le délai qu'elle lui avait fixé lorsqu'il est parti courir les tournois, et l'aplomb de la 'pauvre' Enide qui osa rapporter à Erec la critique des barons. Cependant par la profondeur de son talent et de sa réflexion Chrétien montre comment cet 'handicap' devient la voie qui conduit l'homme à se dépasser.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En décrivant une situation où l'homme aurait le contrôle total de son destin et de la femme, le *lai de Doon* est la réponse offerte à ce problème que pose la femme (Arthur, 1991). En effet dans toutes les circonstances, Doon se montre le maître. D'abord par son succès aux épreuves et à toutes les exigences imposées par l'orgueilleuse princesse écossaise pour mériter de l'épouser. Puis par le contrôle qu'il conserve de la situation en reprenant sa vie de célibataire et ses activités guerrières sans se laisser prendre aux lacs de la vie facile et de l'amour, lorsque quatre jours après leur mariage il lui annonce qu'elle est enceinte de leur fils et qu'il la quitte sans savoir s'il la reverra un jour et cela, malgré les larmes et les supplications de sa jeune épouse (vv. 167-172).

Cette conduite de vie est couronnée par la réunion finale de la famille, car la princesse suivit docilement les instructions que son mari lui avait données pour l'éducation de leur fils (vv. 177-184). Père et fils se retrouvent au cours d'un tournoi où pour la première fois de sa vie Doon se fait renverser par un jeune chevalier. Cet échec marque le passage du temps et le déclin du guerrier sans que cela ne diminue en rien la valeur de Doon. Il avait, en effet, pressenti que ce brillant chevalier qui l'avait vaincu, était son fils – ce qui est confirmé, grâce à une bague que Doon avait laissée à son épouse pour que le jeune homme la porte et que Doon puisse le reconnaître. L'humiliation est en fait glorification: le vainqueur s'étant montré à la fois digne et meilleur que son père, a fait briller la gloire du lignage. Par cette 'double procédure de transfert et de dépassement' (Suard, 1980: 59), le fils écarte son père du champ de bataille et le réunit à sa mère. Doon, pour son plus grand bonheur, retrouve son aimante épouse qui n'avait cessé de le désirer (vv. 276-278). Ce lai met donc au premier plan l'exercice de la vocation guerrière du chevalier qui ne se plie aux exigences de la femme et du mariage que pour la conquérir puis engendrer un fils pour assurer le lignage, et définit la fonction de l'épouse et de la mère: élever ce fils, lui transmettre la vocation paternelle, et attendre fidèlement son mari pour lui offrir, en fin de carrière, le repos du guerrier.

En fait, la *fin'amor* qui confrontait la vision traditionnelle de la femme et redéfinissait les rapports entre les deux sexes, déstabilisait l'ordre et soulevait de brûlantes questions auxquelles les écrivains-transcripteurs proposent différentes réponses. Une déclaration cynique est offerte dans le *lay del Lecheor* (Donovan, 1952). L'amour y est réduit à la seule recherche de la satisfaction sexuelle: inutile aux hommes de leurrer la femme, elle sait pourquoi elle plaît ou plutôt, elle sait quelle est la seule partie de son corps qui suscite son désir. Rien d'autre que cela ne pousse

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

les chevaliers à se faire valoir aux tournois, à être galant, généreux ou à faire la cour aux dames, et les femmes le savent bien. L'amour est remplacé par le sexe, et l'*aventure* au seul effort de se faire valoir aux yeux de la femme. Sans détour et crûment la femme se montre consciente de son pouvoir sur l'homme qu'elle fait danser sur l'air qui lui plaît. Cette parodie du lai breton, doublée d'un comique de fabliau, est, à mon sens, moins une satire qu'une moquerie de l'idéal de la courtoisie qui, d'un voile raffiné, recouvre le désir masculin et pare la femme d'une auréole.

Un bon nombre de lais anonymes se font le porte-parole de la satisfaction immédiate du désir sexuel s'opposant ainsi à l'érotique de la *fin'amor* qui prend à la fois douleur et plaisir dans le retardement de la satisfaction du désir, sans parler de la morale chrétienne qui prône la chasteté. Dans le *lai du Trot*, on y réclame le droit à l'amour partagé, et les femmes qui refusent d'aimer, sont vouées aux géhennes. Lorsque le puissant et courageux Lorois, chevalier de la Table Ronde du roi Arthur s'en va tout seul, dans la forêt écouter le rossignol chanter qu'il n'avait pas entendu depuis un an, il voit le spectacle de dames-fantômes à cheval, les unes heureuses, les autres malheureuses. Le sens de cette cavalcade lui est expliqué par une des dames malheureuses. Les premières qui vont à l'amble et en compagnie de l'homme qu'elles ont le plus aimé au monde, sont dans la joie parce qu'elles ont aimé, elles ne connaissent que de beaux jours quel que soit le temps. Les autres qui sont malmenées par le trot de leurs chevaux et souffrent terriblement sont les orgueilleuses, les arrogantes qui ont refusé d'aimer. Dès son retour Lorois s'empresse d'aller conseiller aux dames et jeunes filles de préférer l'amble au trot. L'aventure que le chevalier contemple est la métaphore d'une aventure intérieure, d'une prise de conscience du désir d'aimer que suggèrent la saison (le mois d'avril) et cette envie d'aller écouter le chant du rossignol. Le droit à l'amour et au bonheur individuel s'y trouve justifié par un message qui vient comme de l'au-delà et par la voix même d'une femme condamnée à souffrir pour l'éternité pour avoir rejeté l'amour. Cette révélation est non seulement une invitation à aimer, mais une obligation d'aimer pour la femme. Ce spectacle justifie et valorise le désir masculin: en amour, il trouvera le bonheur et il fera celui de la femme.

Le refus d'aimer est perçu comme une terrible offense, même s'il est juste et honorable comme le rejet par Graelent et Guingamor des avances malvenues de la reine. Ils sont punis par l'exclusion de ce monde (Harf-Lancner, 1995: 84-91). La reine se venge de Graelent en empêchant le roi de lui payer sa solde (vv. 141-152). Lorsque appauvri, soucieux, revêtu d'un vieux vêtement en peau d'animal, il part dans la forêt sous la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

moquerie des bourgeois, il se trouve socialement parlant exclu. En revanche l'amour de la fée qui lui vaudra le don d'un cheval superbe, du règlement de ses dettes et d'une malle remplie d'or et d'objets précieux (vv. 345-372) le réintégrera dans la société et l'estime de tous. Guingamor cause lui-même son exclusion lorsqu'il répond au défi de la reine et s'en va à la chasse au blanc sanglier d'où dix chevaliers ne sont jamais revenus; non seulement le roi et tous les chevaliers qui l'accompagnent restent à l'orée du bois, le laissant tout seul, mais lorsqu'il reviendra, trois cents ans auront passé. Le vrai problème est que leur rejet des avances de la reine tout honorable soit-il, est teinté d'un désintérêt marqué en amour: le cœur de Guingamor n'a jamais battu pour une femme (vv. 71-86) et Graelent n'a pas d'amie par crainte de ne pouvoir réaliser un idéal trop exigeant (vv. 73-106). Ce sera lorsque la reine sera plus explicite que Graelent lui opposera la loyauté qu'il doit à son seigneur (vv. 120-127) et Guingamor, après le baiser de la reine, partira horrifié sans rien dire. Mélion qui, pour d'autres raisons, entre dans ce cadre, fuit l'amour par arrogance. Il rêve d'une femme non profanée par le désir ou la pensée qu'elle aurait pu avoir d'un autre homme, annonce-t-il (vv. 17-22). Il s'attire en conséquences la haine des dames, aucune ne veut plus ni le regarder ni lui parler (vv. 24-36). Blessé par ce rejet, il sombre dans la tristesse et néglige les armes (vv. 37-41). Il s'exclut de ce monde parce qu'il en a été exclu par son mépris des femmes. Ce motif de l'exclusion suscité par la peur de l'amour, de la sexualité ou par arrogance, apparaît comme l'expression d'une punition infligée par la femme refusée qui conduira l'homme vers l'autre, la femme désirée.

Cette rencontre a lieu dans le monde libre de la nature et de la forêt. Là toutes les inhibitions disparaissent, les chevaliers séduits au premier regard, prennent aussitôt leur plaisir avec la femme-féérique par le recours même au viol si besoin est, sans que cela ne leur porte préjudice, parce que l'autre monde dans lequel ils ont pénétré, est libérateur et à l'envers de celui restrictif et ordonné de la culture. Graelent, qui avait peur d'aimer et n'être pas à la hauteur, est maintenant submergé par le désir pour la fée et comme elle se montre réticente à devenir son amie, il la viole. Il s'excuse après, elle lui pardonne et l'exonère de sa brutalité en lui révèlant être venue justement pour lui. Désiré est pris de la même envie lorsqu'il rencontre la jeune suivante de la fée auprès de la source, et le narrateur justifie son intention comme un acte de courtoisie:

> Li chevalers n'ert pas vileins
> a pié desent, si l'a saisie,
> il en vodra fere s'amie (vv. 144-146)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elle échappe au viol parce qu'elle lui offre quelqu'un de plus attirant en la personne de la fée, qui, d'abord fuit Désiré mais lorsqu'il l'a rejointe, accepte son service et devient sa maîtresse, comme si cette course était un préliminaire plutôt qu'un refus[5]. Par comparaison Guingamor a une certaine retenue, il est seulement tenté de cacher les vêtements de la fée[6], mais lui qui n'avait jamais eu le cœur troublé par une femme, tombe amoureux lorsqu'il l'accompagne dans son palais (vv. 434-496). Ce motif des amours libres et sans restriction sous-tend l'opposition entre l'espace de la cour où l'interaction sexuelle des hommes et des femmes repose sur des lois (et c'est la reine, une figure de la mère, qui enfreint la loi), et l'espace de la forêt et de la nature (dont le verger du *lai de Tydorel* est un autre exemple), qui invite et justifie la satisfaction immédiate du désir masculin pour le plus grand bonheur de la femme qui subtilement l'y invite. En effet dans *Tydorel* le chevalier-*faé* déclare ne supporter aucune entrave à la satisfaction de son désir, il assure à la reine qu'elle ne connaîtra jamais le bonheur si elle rejette ses avances (*sachiez, ja mes joie n'avrez*, v. 68). Et aucun scrupule ne la poussa à questionner le violent amour qui la saisit. Ce comportement qui favorise l'initiative masculine et la liberté sexuelle, critique implicitement ce monde qui impose des restrictions et donne à la femme une priorité qui la rend agressive.

Comme il a été remarqué depuis longtemps, cet autre monde où disparaissent la peur d'aimer, les soucis, les frontières de l'espace et du temps, est un univers clos et l'interdit qui le protège, rappelle les principes de la discrétion absolue de la doctrine de la *fin'amor*. Aussi ces lais montrent-ils les limites et la fragilité de l'amour secret et parfait que d'une manière ou d'une autre la réalité de ce monde viendra détruire. Nul ne peut vivre à la fois dans le monde fermé et magique de l'amour et le monde ouvert de tous les jours, dans le rêve et la réalité, comme le révèle la transgression de l'interdit. Lorsque Mélion, pour satisfaire le désir immédiat de son épouse (manger la chair d'un cerf qu'il lui a montré) lui confie le secret des deux pierres de son anneau, et qu'elle le transforme en loup, il se révéle à elle dans son animalité. Il laisse la réalité envahir le monde de leurs amours, et elle l'abandonne, nulle autre explication est

[5] Il se pourrait que cette poursuite soit un lointain souvenir des compétitions à la course pour gagner la souveraineté, comme dans l'histoire d'Hippodamie, Diodore de Sicile (IV.73).

[6] Du point de vue du mythe, ces fées sont des avatars de la femme-cygne dont le héros doit cacher les vêtements de plume et la séduire s'il veut la garder sous sa forme humaine qui ont été associées à la tradition de la femme qui vient de l'autre monde offrir son amour au futur roi (Frappier, 1976: 229-233).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nécessaire. Mélion, plein de lui-même avait pris ses rêves de la femme pour la réalité. Il n'y a pas de femmes parfaites de même qu'il n'y a pas d'hommes parfaits, de sorte que l'amour parfait en ce monde n'est qu'illusion. Le lai qui s'achève sur la déclaration de Mélion qu'on ne peut faire confiance à sa femme ni croire tout ce qu'elle dit (vv. 587-590) révèle le piège auquel il a été pris pour avoir désiré un amour sur-humain, et ce faisant, trahit cette sourde inquiétude motivée par le danger de l'idéalisation de la femme dans l'idéologie courtoise. L'homme se nourrit d'un rêve que la réalité détruira.

Dans les lais anonymes, la femme est seulement valorisée comme génitrice et mère: elle est à la source de la vie, à l'origine du lignage, elle aide et protège ses enfants par ses conseils et souvent déclenche la catalyse qui va créer ou clore l'aventure. Tyolet rencontre le chevalier fantastique parce que sa mère l'envoya chasser, et lorsque, suite à cette rencontre, il exprime son désir de devenir chevalier, sa mère en dépit de son inquiétude (vv. 254-5), lui donne les armes de son père et le conseille d'aller chez le roi Arthur (vv. 262-275), là où il répondra au défi de la fille du roi de Logres et se distinguera par son exploit. Dans le *lai de l'Espine* c'est le souci de la reine pour la réputation de sa fille qui l'incita à séparer les jeunes gens et poussa le jeune homme à aller vers son père, s'affirmer et acquérir du renom. La maternité confère même à la femme une immunité qui la sauve de tout châtiment. Lorsque Mélion transformé en loup, retrouve, en fin de compte, son humanité et veut se venger de son épouse qui l'avait abandonné dans cet état, le roi Arthur appuyé par tous les barons l'en empêche, lui rappelant simplement qu'elle est la mère de ses fils (vv. 565-572).

Dans le *lai de Tydorel*, deux portraits de la mère élargissent la réflexion sur la toute-puissance féminine (Frappier, 1973; Dubost, 1993: 454-467). La reine qui n'a pas eu d'enfant du roi après dix ans de mariage, par sa liaison avec le bel et inquiétant chevalier sorti du lac, donne naissance à un fils, Tydorel, puis à une fille. Cette dernière assurera l'avenir de la lignée des comtes de Nantes (vv. 133-148), alors que Tydorel qui, par sa petite taille et son incapacité à dormir, porte en lui la marque de ses origines féériques, rejoindra son père, le chevalier-*faé*, grâce à l'intervention indirecte d'une autre mère. Il s'agit de celle de l'apprenti-orfèvre (Suard, 1980: 62-63). Ne sachant ni chanter ni raconter des histoires il se demande très inquiet ce qu'il fera lorsqu'il se trouve contraint à venir distraire les nuits blanches de Tydorel qui n'hésite pas à emprisonner et faire crever un oeil à celui qui ne le satisfait pas (vv. 277-282). Sa vieille mère lui suggère alors de faire remarquer au roi que celui qui ne trouve

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pas le sommeil, ne peut pas être le fils d'un mortel (vv. 283-294); en entendant cette vérité, Tydorel, choqué, l'épée à la main, s'en va interroger sa mère (*Qui filz je sui, je veil savoir*, v. 350), découvre les origines de sa naissance et part rejoindre son vrai père dans son royaume sous les eaux.

C'est l'alliance de la femme avec les forces mystérieuses à la source de la maternité qui lui donne la double compétence de voir et de savoir. Dans ce monde féminin, l'homme est ignorant et aveugle: le roi se réjouit quand sa femme est enceinte et se croit le père de Tydorel, et Tydorel malgré ses deux yeux ouverts même la nuit, ne voit rien. Mais la vieille mère de l'apprenti-orfèvre perçut la vérité des origines de Tydorel dans son anomalie qui était pourtant là au vu de tout un chacun. Ainsi dans le *lai de Doon* qui célèbre le contrôle total de l'homme sur la femme, ce savoir 'féminin' est-il usurpé par le mari: c'est Doon qui quatre jours après leur mariage, annonce à son épouse qu'elle est enceinte de lui et aura un fils (vv. 175-179).

Donc par ce sa-voir du secret des origines la femme détient le pou-voir sur le destin de l'homme. En effet la révélation volontaire ou accidentelle du secret est explosive, elle donne la vie ou fait disparaître (Pontfarcy, 2001). Tydorel ne règne sur la Bretagne, comme successeur du roi qui n'est pas son père, que grâce au silence de sa mère et tant qu'il ignore la vérité qui lui fera rejoindre son véritable père sous le lac enchanté; de même le pauvre chevalier malade qui venait demander l'aide de la reine, quitta ce monde le lendemain du jour et à l'heure où il la surprit avec le chevalier-*faé* (vv. 215-218), et celui-ci disparut, car sa réalité en ce monde dépendait du secret de son existence comme il l'avait confié à la reine (vv. 111-112). Mais l'apprenti-orfèvre échappe à la prison et à l'éborgnement, grâce à la remarque dont lui fit part sa vieille mère. Dans ce jeu des révélations, l'homme n'est qu'un objet sans contrôle sur sa destinée, même l'être féérique. La femme détient le pouvoir de mort et de vie, elle est la médiatrice entre les mondes, entre le secret et la révélation, entre le silence et la parole.

Alors comment les écrivains-transcripteurs pensent-ils que l'homme puisse réaliser le bonheur dans sa relation avec la femme? Plusieurs options négatives paraissent proposées: se consacrer à son métier de chevalier et fuir l'emprise de l'épouse (*Doon*), garder ses distances et ne pas lui confier ses secrets (*Melion*), fermer les yeux sur sa coquetterie (*Nabaret*), rester dans l'ignorance de la paternité réelle de ses propres enfants (*Tydorel*). Deux lais proposent des solutions moins pessimistes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le *lai de l'Espine* justifie les amours de jeunes qui se choisissent sans l'intervention de parents, et devant l'opposition, la légitimité de leur amour et sa reconnaissance aux yeux du monde sont amenées par l'union des forces de l'homme et de la femme. Lorsque les deux jeunes gens sont séparés par la reine et que la jeune fille apprend que celui qu'elle aime veut tenter l'aventure du gué de l'Espine, elle s'en va la nuit dans le verger, prier pour qu'il ne lui arrive rien de mal et qu'ils soient un jour tous les deux réunis (vv. 233-247). Elle s'endort et est mystérieusement transportée au gué où le chevalier qu'elle aime attend l'aventure. La jeune fille qui reconnaît son ami, se fait reconnaître et croit ses prières exaucées (vv. 293-295), et le narrateur ajoute:

> Ce fu l'aventure premiere
> que la nuit vint au chevalier. (*L'Espine*, vv. 296-297)

L'aventure qui a pris ici un air de miracle, est liée à l'amour que la jeune fille porte au jeune homme et qui a fait disparaître les frontières entre les êtres, amour qui protège celui qui est aimé. Ensuite arrivent les chevaliers-*faés* contre qui le jeune chevalier combat et qu'il vainc sous les yeux de son amie; mais la dernière joute est si terrible que la demoiselle implore le premier adversaire devenu spectateur d'interrompre le combat ce qu'il fit aussitôt et s'en alla avec le chevalier combattant. La réunion du courage du jeune homme et la prière de la jeune fille au ciel, puis au chevalier-*faé* pour sauver celui qu'elle aime, les font triompher ensemble des épreuves et les conduiront au mariage. L'amour contrarié est devenu possible, par une combinaison des forces de l'homme (son courage) et de la femme (ses prières); l'un et l'autre collaborent à leur propre bonheur. Mais, on ne peut oublier que le lai s'achève sur un rappel de l'imperfection de la femme puisque la jeune épouse fait perdre à son mari le cheval magique, ou peut-être cela signifie-t-il que la femme détruisant la magie, force l'homme à se contenter de la réalité?

*Désiré* est le lai qui tente le plus de réconcilier les irréconciliables: le rêve et la réalité, la *fin'amor* et le mariage, la féérie et la religion, pour rendre possible le bonheur en amour selon les lois de la société chrétienne. Dès le départ, la vie de Désiré est comme chrétiennement prédestinée. Enfant du miracle, il naquit à la suite du pélerinage de ses parents à Saint-Gilles, puis c'est en allant dans la forêt vers la chapelle de l'ami-ermite qu'il rencontre la fée (Suard, 1980: 63). Il lui offre son amour, elle accepte d'être son amie et lui donne un anneau d'or lui recommandant de ne pas pécher contre l'amour, ni d'abandonner ses devoirs de chevalier par amour d'elle (vv. 243-254). Comme on l'a déjà remarqué, le sens de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'interdit est plus moral que mythique. Lorsque Désiré mentionna dans sa confession à l'ermite sa relation avec la fée, il rabaissa l'Amour au niveau d'une simple liaison, comme elle le lui explique, lorsqu'elle vient lui pardonner pour le sauver de la mort causée par son départ, et renouer leur relation. Elle ajoute même que s'il a peur d'être ensorcelé, chaque fois qu'il ira à l'église elle se tiendra à ses côtés et communiera (vv. 369-390). L'humanisation de la fée permet, en effet, de poser le problème des amours libres et cachées qui ne peuvent survivre au grand jour (Subrenat, 1980), et sur le plan spirituel d'illustrer la richesse du pardon qui sauve l'autre et rapproche de Dieu celui qui donne.

Désiré est entraîné dans de nouvelles aventures suite à la rencontre de son fils (dont il ignorait l'existence) et échappe de justesse à la mort, lorsqu'il tente de suivre celui-ci qui retourne chez la fée, sa mère. Finalement, un jour où le roi donnait une fête, la fée arrive à la cour demander au roi d'adouber leur fils, de marier la fille qu'elle avait eue aussi de Désiré, et la permission d'épouser Désiré (vv. 719-722). La cérémonie du mariage fait entrer le couple en tant que tel dans la norme sociale. Le narrateur souligne le bonheur définitif de Désiré; la fée l'emmène dans son pays, et lui n'éprouve nullement le désir de revenir. Le lai s'efforce de montrer à nouveau que l'amour est un choix personnel et une prédestination, que le bonheur ne s'atteint pas sans difficultés, et surtout que seules les amours qui se conforment aux normes chrétiennes et sociales, sont viables. Bien que le départ définitif de Désiré dans le pays de la femme et l'autre monde de l'amour soit moins dramatique que celui de Graelent et Guingamor, il souligne néanmoins la même chose et l'opposé du message du lai de *Doon*: l'amour et le mariage entraînent une rupture dans la vie de l'homme et de son passé.

Pour conclure, il nous apparaît évident que les écrivains-transcripteurs ont rassemblés motifs et récits folkoriques dans le but d'offrir leur perspective sur les questions qui préoccupaient leur temps. On y encourage les jeunes à se lancer dans l'aventure pour réaliser leur désir de s'affirmer, mais on rappelle que nul n'est maître de son destin. On montre le conflit que présente l'élection du *juvenis* par l'épouse du seigneur, avec le respect de la loi vassalique de la fidélité de ce même *juvenis* envers son seigneur, et on souligne l'impossibilité de la survie en ce monde des amours secrètes toutes idéales soient-elles. Sans nier la fonction indispensable de la femme qui donne la vie, assure le lignage, le plaisir sexuel et le bonheur, on insiste sur son pouvoir inquiétant et ensorcelant, partant la vulnérabilité de l'homme dans cette confrontation. Des avenues

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

possibles sont donc suggérées pour que l'homme puisse sauvegarder sa liberté et sa dignité et ne pas être la source du rire. Il y a aussi l'expression d'une résistance aux restrictions morales ou sociales imposées sur un plaisir naturel dont homme et femme jouissent également, alors que le plus moraliste d'entre eux suggère que la seule voie au bonheur se trouve justement dans le respect des lois de la société. En mettant la mémoire du passé au service de leur présent, les écrivains-transcripteurs font entendre leur voix et offrent à leurs lecteurs l'écho d'un débat qui fascinait la société des chevaliers des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

## RÉFÉRENCES

ARTHUR, Ross G. 1991. "The Ideology of the *Lai de Doon*". *Romance Quarterly* 38. 3-13.

BECHTEL, Guy. 2000. *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte et Bécassine*. Paris: Plon.

BRAET, Herman. 1979. *Deux Lais féériques bretons: Graelent et Tyolet*. Gand-Bruxelles: Aurelia Books.

–. 1981. "Tyolet/Perceval: the Father quest". In: VARTY, Kenneth (éd.). 1981. *An Arthurian Tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe*, 299-307. Glasgow: University of Glasgow.

–. 1985. "Les lais 'bretons', enfants de la mémoire". *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 37. 283-291.

BROMWICH, R. 1960-61. "Celtic Dynastic Themes and the Breton Lays". *Etudes Celtiques* 9. 439-474.

BROOK, Leslie C. 1988. "The Notion of Adventure in *Guingamor*", *Reading Medieval Studies* 14. 3-16.

BRUSEGAN, Rosanna. 2003. "La Plaisanterie dans le *Lai de Nabaret*". In: BRAET, Herman – LATRE, Guido – VERBEKE, Werner (éds) 2003. *Risus Medievalis. Laughter in Medieval Literature and Art*. Leuven: Leuven University Press.

BURGESS, Glyn S. 1992. "Chivalric Activity in the Anonymous Lays". In: ANGELI, G. – FORMISANO, L. (éds) 1992. *L'Imaginaire courtois et son double*. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane. 271-291.

BURGESS, Glyn S. 1995. *The old French Narrative Lay: An analytical bibliography*. Woodbridge: Boydell and Brewer.

DONOVAN, Mortimer J. 1952. "*Lai du Lecheor*: a reinterpretation". *Romanic Review* 43. 81-86.

DUBOST, Francis. 1993. "Yonec, le vengeur, et Tydorel, le veilleur". In: AUBAILLY, Jean-Claude & al. 1993. *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Age*. 3 vols., I, 449-467. Paris: Champion.

DUBUIS, Roger. 1998. "Le jeu de la Vérité dans les Lais Bretons anonymes". *Razo* 15. 45-58.

DUBY, Georges. 1964. "Dans la France du Nord-Ouest au XII^e^ siècle. Les jeunes dans la société aristocratique". *Annales E.S.C.* 19. 835-46.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1981. *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale.* Paris: Hachette.

FRAPPIER, Jean. 1976. "A propos du *lai de Tydorel* et de ses éléments mythiques". In FRAPPIER, Jean. 1976. *Histoire, Mythes et Symboles.* 219-244. Genève: Droz.

HARF-LANCNER, Laurence. 1995. "La reine ou la fée". In: DUFOURNET, J. (éd.). 1995. *Amour et Merveille dans les Lais de Marie de France.* Paris. Champion.

MICHA, Alexandre (présentation, traduction et notes par). 1992. *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles.* Paris: GF-Flammarion.

O'HARA TOBIN, Prudence Mary (éd.). 1976. *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Edition critique de quelques lais bretons.*– (Publications romanes et françaises, 143) –. Genève: Droz.

PONTFARCY, Yolande de. 2001. "L'imaginaire des espaces cachés et/ou interdits dans quelques textes des XIe et XIIe siècles". In: PEYLET, Gérard (éd.) 2001. *Etudes sur l'Imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, 287-289. Paris: L'Harmatan.

REGNIER-BOHLER, Danielle. 1980. "Figures féminines et imaginaire généalogique: étude comparée de quelques récits brefs". In: BUSCHINGER, D. (éd.) 1980. *Le Récit Bref au Moyen Age: actes du colloque 27, 28 et 29 avril 1979.* Amiens: Centre d'Etudes Médiévales & Paris: Champion. 73-95.

SCHOEPPERLE, Gertrude. 1922. "The Old French *lai de Nabaret*". *The Romanic Review* 13. 285-291.

SUARD, F. 1980. "Le fils dans les lais anonymes". In: BUSCHINGER, D. (éd.) 1980. *Le Récit Bref au Moyen Age: actes du colloque 27, 28 et 29 avril 1979*, 57-72. Amiens: Centre d'Etudes Médiévales. Paris: Champion.

SUBRENAT, Jean. 1980. "L'aveu du secret d'amour dans le *lai de* Désiré". In: *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon.* 2 vols., I, 371-79. Rennes: Institut de Français, Université de Haute-Bretagne.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA VIÈLE DU CŒUR

# UNE MÉTAPHORE MUSICALE DE GAUTIER DE COINCI

ANNA DRZEWICKA
Université Jagellonne de Cracovie

Dans la riche collection des *Miracles de Nostre Dame* laissée par Gautier de Coinci, il en est un qui ne semble pas avoir été souvent étudié: *Dou cierge qui descendi au jougleour*, désigné II Mir 21 dans l'édition Koenig (1955-1970: IV 175-189[1]). Il s'agit d'un texte bref, embrassant en tout 358 vers, dont 189 à peine relatent le miracle proprement dit; le reste, comme à l'ordinaire chez Gautier, forme une *queue* didactique et satirique. L'auteur affirme avoir trouvé le récit, qu'il reprend à son tour, dans un livre des miracles opérés par Notre-Dame à Rocamadour[2] où se place l'action de l'histoire relatée. Son héros, chose remarquable, est un jongleur que le texte appelle aussi, et même plus souvent, ménestrel, les deux termes étant ici exactement synonymes, comme en témoigne le vers 101: *Le menestrel, le jougleor*, où ils se rapportent au même personnage. Ce jongleur, portant le nom de Pierre de Sigelar, est un vrai 'jongleur de Notre-Dame', si l'on peut emprunter ici le titre d'un autre conte marial très connu, absent chez Gautier (Bretel, 2003[3]). Mais, contrairement au héros de ce conte, Pierre n'entre pas au couvent, il reste jusqu'à la fin de sa vie un laïc, *un home lai* (v. 6); en plus, il n'est pas acrobate mais

[1] Toutes les citations seront empruntées à cette édition. Pour le tome I, j'ai utilisé la deuxième édition de 1966; pour le tome II, le deuxième tirage de 1970.

[2] Dans cet essai je fais abstraction du rapport de Gautier aux sources qu'il a utilisées et je traite son miracle comme autonome. Hakamies (1958: 8-9) reproduit le bref texte latin contenu dans un recueil qui a dû être écrit, dit-il, en 1172, texte considéré comme la source du récit de Gautier et publié par le chanoine d'Albe dans *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour*, Paris, 1926. Tout en suivant de près le schéma de l'action, en dépit même de quelques réminiscences verbales, le conteur français garde face à son modèle l'indépendance qui lui est propre.

[3] Bretel munit sa traduction de ce titre traditionnel (popularisé aussi grâce à l'adaptation d'Anatole France), tout en gardant, pour le texte original, celui de *Tumbeor Nostre Dame*. Le même éditeur attire dans son introduction (Bretel, 2003: 13-14, 18-19, 36 et suivantes) l'attention sur la ressemblance partielle de son récit avec le miracle de Gautier *De un moigne de Chartrose* (Koenig, 1955-1970: IV 412-417); le héros de ce miracle n'est cependant point un jongleur. On y trouve aussi (p. 41) un bref rapprochement entre le *Tumbeor* et notre miracle du cierge.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

musicien, vielleur et chanteur célèbre pour la haute qualité de son art: *menestreuz ert de grant renom* (v. 15). En vrai jongleur, il parcourt le pays, mais sa piété le fait chanter *mout volentiers* dans les églises un *lai* de Notre-Dame. Il vient ainsi en pèlerinage à Rocamadour le jour d'une grande assemblée, il y joue de sa vièle devant la foule éblouie, salue *doucement* et loue *mout longuement* (par son chant, sans doute) la Sainte Vierge, et ensuite, à voix haute, lui adresse cette seule demande: si sa parole lui a plu, qu'Elle le récompense en lui faisant cadeau d'un des cierges qui brûlent autour de sa statue. Aussitôt, devant de nombreux témoins, un beau cierge descend et se pose sur la vièle du jongleur. Cependant, un opposant inattendu surgit en la personne d'un moine, Gérard, gardien de l'église *fel et waignars*, coléreux, qui accuse Pierre de sorcellerie, lui arrache le cierge et le replace près de la statue. Mais le jongleur, sans s'émouvoir, se remet à chanter et à jouer en levant les yeux *vers l'ymage*, et la même scène de miracle se reproduit une deuxième, puis une troisième fois. Finalement, la joie éclate dans toute l'église, les cloches sonnent, et le jongleur porte à l'autel en offrande le cierge qui lui a été trois fois accordé en signe de la *cortoisie* de Notre-Dame. Depuis, chaque année, il revient à Rocamadour en apportant *un mout bel cierge d'une livre* (v. 175), jusqu'au jour où Dieu accueille son âme au ciel.

Cette histoire très simple, racontée avec entrain et variété d'expression malgré la triple répétition du même schéma, semble remarquable à plusieurs égards dans le contexte de l'ensemble des *Miracles*. Certes, les héros et héroïnes laïques n'y manquent pas, mais le métier de jongleur était, on le sait, chargé d'un lourd héritage de jugement dépréciatif et de condamnation, quoique non sans distinctions et nuances. On en perçoit peut-être un écho[4] dans l'attitude du moine fâché contre l'intrus et prompt à flairer la tromperie et la magie. Cependant ce moine est nettement le 'héros négatif' du récit et sa voix n'est nullement celle du narrateur ni celle des témoins du miracle. A sa méchanceté et à sa violence s'oppose l'attitude du jongleur faite de patience, de maîtrise de soi et de calme face aux difficultés. Sage, ayant acquis l'expérience des hommes, il ne se laisse pas troubler grâce à sa foi profonde et à sa confiance en Marie:

124 Bien seit que Nostre Dame a chief
Venra mout bien de cest affaire
Se sa chançons li daigne plaire.

[4] Une autre trace possible en est l'emploi du terme *menestrel* (celui-là même qui désigne le héros!) dans un sens nettement péjoratif en pleine *queue* didactique, pour condamner ceux qui prêchent le bien sans le pratiquer: *Ne soions pas tel menestrel* (v. 297).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bref, *cortois, vaillanz et sages* (v. 173), il est un modèle des vertus humaines et chrétiennes: dans la *queue* il sera expressément proposé comme exemple aux clercs et moines qui chantent à la gloire de Dieu sans y engager leur cœur (v. 301 et ss.). Car c'est cet engagement ardent de tout son être qu'il met à prier, à remercier, à louer Dieu et sa Mère par la parole et par la musique qui attire sur lui la grâce du miracle:

307 Dou cierge dit la mocïons
Que tost muet Dieu devocïons.

Cet humble élu n'est donc pas, comme le héros de l'autre conte évoqué plus haut, un jongleur qui se convertit en abandonnant (par son intention première, au moins) sa profession; il convertit plutôt, ou même sanctifie sa profession de chanteur ambulant en la mettant au service de Dieu. Comme il l'avait fait avant le miracle, sans doute plus encore après,

180 [...] ainc puis n'entra en nule eglyse
Ne vïelast sanz nul delai
De Nostre Dame son ou lai.

Était-ce là tout son répertoire? Le texte n'en dit rien, et aucune ombre d'une activité ignoble ou suspecte n'obscurcit l'image idéale. Cette élévation du jongleur serait-elle 'l'expression de mentalités nouvelles qui, à l'orée du XIII^e siècle, intègrent des groupes sociaux jusque-là tenus dans une marginalité infamante' (Bretel, 2003: 4^e de couverture)?

Peut-être serait-il licite de risquer encore une autre explication plausible de la sympathie évidente que montre Gautier (auteur-narrateur) pour son personnage: c'est qu'il retrouve en lui une âme sœur, lui qui est aussi un chanteur de Notre-Dame et qui déclare dans une de ses chansons mariales:

12 Tant con vivrai, chasqu'an li doi de rente,
Par fine amor, chançonnete ou conduit[5],

tout comme le jongleur

188 [...] d'un cierge estoit rentiers
Chascun an a Rocheamadour.

Comme Gautier, Pierre le jongleur a une âme d'artiste; il a même, un peu, une âme d'enfant. En effet, on peut être étonné par le caractère gratuit du désir ou du caprice dont il ose demander et obtient la réalisation. Le miracle qui s'accomplit n'est ni une guérison, ni un secours salutaire apporté à un corps ou à une âme pécheresse en péril. Il existe, il est vrai, des *Miracles* dont les héros, nullement malades, menacés ou criminels,

[5] Koenig, 1955-1970: I 29 (*Qui que face rotruenge novele*...). Cf aussi III 297 (*Ja pour yver, pour noif ou pour gelee*..., vv. 5-6).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sont présentés simplement comme des fervents de Marie; leur amour, leur service fidèle se trouvent récompensés par exemple par une apparition de la Vierge, comme dans le cas du *soucretain que Nostre Dame visita* (Koenig, 1955-1970: III 11-22). Il semble pourtant inouï de demander à Notre-Dame, en *guerredon* du service, le don d'un cierge qui a été allumé pour brûler à sa gloire et que le jongleur veut maintenant avoir à lui *pour faire feste a [s]on souper* (v. 46). Cette prière hardie ne frise-t-elle pas le sacrilège? Mais Notre-Dame *qui fontainne est de cortoysie* (v. 51) ne se fâche pas à cause de ce rêve d'une illumination bien modeste, seul luxe du repas d'un pauvre solitaire. Le miracle lumineux dont Elle le gratifie trois fois est comme un sourire qui descend vers lui d'en haut.

Cependant, le moment du miracle a été précédé par la musique et le chant du jongleur. Activité, art, surtout manière de prier et de rendre gloire à Dieu qui semble avoir été particulièrement proche à Gautier de Coinci: biographes et chercheurs semblent unanimes sur ce point (Vilamo-Pentti, 1950: 106; Koenig, 1955-1970: I XXI-XXII; Hakamies, 1958: 80-81; Chailley, 1959). Sa production lyrique, son art d'adapter les mélodies des chansons profanes à des sujets pieux en seraient déjà la preuve; mais, en plus, dans les textes mêmes des chansons et des miracles, la thématique et la terminologie musicales prennent trop de poids pour qu'on puisse y voir un effet du hasard. L'introduction à l'édition critique du miracle *De sainte Leocade* publiée par Eva Vilamo-Pentti contient tout un chapitre intitulé *Termes de musique* (Vilamo-Pentti, 1950: 106-113), où l'on peut voir par exemple avec quelle compétence et quelle adresse Gautier applique dans ce miracle la nomenclature complexe des notes de la gamme utilisée à son époque pour désigner, au figuré, les positions respectives du riche et du pauvre. Mais l'ensemble de ses textes fournirait aussi, à ce point de vue, une matière lexicale extrêmement riche: termes se rapportant aux techniques du chant (*orguener*, *werbloier*, *deschanter*, *quintoier*), aux instruments de musique (*vïele*, *harpe*, *psaltere*, *orgue*, *gygue*[6]), aux genres lyriques et musicaux (dans les deux premières strophes de la seule chanson *Qui que face rotruenge novele* [Koenig, 1955-1970: I 29] on peut noter: *rotruenge*, *pastorele*, *son*, *sonet*, *chanson*, *dit*, *chançonnete*, *conduit*)... Cependant, si l'emploi fréquent de la terminologie témoigne de l'érudition musicale de l'auteur, certains passages, en plus, révèlent son goût et même son amour de la musique qu'il admire, qu'il savoure, dont il fait ses délices. En exhortant

[6] Pour ces deux catégories de termes, je mets à profit le texte du miracle que j'étudie, mais on en retrouve des occurrences ailleurs (Collet, 2000).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*clerc et clergesses* à célébrer les samedis de Notre-Dame (Koenig, 1955-1970: IV 426, *Le myracle qui desfendi les samedis Nostre Dame*), il s'écrie:

220 Chantonz, chantonz les samedis
Les deliteuses kyrïeles,
Les sequences plaisanz et beles
A hautes vois et a haus tonz.

Et l'on dirait qu'avec tous ceux, *clerc et lai*, qui écoutent *chançonnetez et conduis* chantés par l'enfant de la pauvre mère (Koenig, 1955-1970: IV 44, *De l'enfant ressuscité qui chantoit* Gaude Maria), il s'émeut à entendre *sa clere vois* [...] *si tres piteuse, si tres plaisanz, si deliteuse* qu'on la qualifie de *vois d'un angelot.*

Rien d'étonnant que, dans notre miracle à thématique 'musicale' par excellence, l'aspect de la beauté du jeu instrumental et du chant soit nettement accentué. Pierre est, on l'a déjà dit, un ménestrel *de grant renon*, et sa première apparition devant la foule rassemblée à Rocamadour prend tous les traits d'un concert. Ayant fait sa prière,

24 Sa vïele a sachie et traite;
L'arçon as cordes fait sentir
Et la vïele retentir
Fait si qu'entor sanz nul delai
S'assemblent tuit et clerc et lai.

Voilà l'artiste en train de faire entendre les premiers accords d'essai de son instrument dont la sonorité incomparable captive d'emblée le public. Et le courant qui passe est réciproque – l'attente du public inspire le musicien et le pousse vers la perfection:

29 Quant Pierres voit que tuit l'entendent
Et les oreilles tuit li tendent,
Bien est avis si bien vïele
Que parler weille sa vïele.

Cette belle traduction du sentiment qu'éprouvent les auditeurs lorsque, obéissant à l'archet du maître, l'instrument semble presque parler un langage humain, témoigne d'une sensibilité musicale remarquable chez l'auteur de ce passage.

De même, quoique plus brièvement, la qualité exceptionnelle de l'art du jongleur est signalée avant le deuxième miracle:

79 Si chante si bien et vïele
N'est sequence ne kyrïele
Qu'escoutissiez plus volentiers,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et avant le troisième:

116 [...] si bien chante et si vïele
Devant l'ymage Nostre Dame
De pitié fait plorer mainte ame.

Ne s'agit-il, cependant, que de s'extasier sur la beauté sonore, d'éprouver un plaisir esthétique, d'exalter l'art pour l'art? Loin de là.

Si Pierre joue de la vièle et chante à l'église, ce n'est certainement pas pour gagner la gloire ou la richesse. Son intention est simple: *saluer*, *loer* Notre-Dame, faire quelque chose qui lui plairait. *Se il te plaist rien que je die* (v. 40), avance-t-il humblement avant d'oser formuler sa demande concernant le don du cierge. Et lorsqu'il affronte les difficultés, sa confiance s'accompagne encore du même espoir: Elle viendra sûrement l'aider, *se sa chançons li daigne plaire* (v. 126). Mais, pour plaire à Dieu et à sa Mère, il ne suffit pas d'être un exécutant accompli de la musique et du chant, il faut quelque chose de plus:

127 En vïelant souspire et pleure,
La bouche chante et li cuers eure.

C'est ici que, pour la première fois, apparaît avec autant de netteté la jonction, en même temps que l'opposition, de la bouche qui chante et du cœur qui prie. Idée essentielle aussi bien pour le récit que pour la *queue* moralisante qui va en expliciter l'enseignement. Pierre, érigé en modèle à imiter, est le chanteur idéal chez qui le chant de la bouche et la musique de l'instrument restent en harmonie parfaite avec le chant et la musique du cœur et même se laissent primer par ceux-ci:

149 Quel son que rende la vïele
Li cuers si haut chante et vïele
Que dusqu'a Dieu s'en va li sonz,

et la preuve de cet accueil favorable que le 'son du cœur' trouve auprès de Dieu, c'est le *tiers saut* du cierge, le miracle qui, aussitôt, s'accomplit pour la troisième fois.

La *queue* du miracle, embrassant presque la moitié du texte, va montrer à quel point cet idéal est loin d'être atteint dans la réalité contemporaine. Le moraliste, détail remarquable, s'adresse ici non pas à un 'vous' destinataire de l'enseignement, mais bien à un 'nous':

190 Nos provoire, nos chantatour,
Noz clerc, noz moygne, noz rendu,
Se bien avommes entendu
Ce miracle que j'ai retrait [...]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Car son exhortation vise cette fois-ci l''état du monde' dont il fait partie lui-même: les *oratores*, ceux dont la tâche quotidienne consiste en grande partie à louer Dieu par la prière et souvent par la prière chantée:

314 Noz clerc, noz moigne, quant en cuer
Chantons nos hautes kyrïeles,
Noz sequences, nos ymnes beles, [...]

Or, la leçon que ces chantres professionnels doivent tirer de l'histoire du simple jongleur est essentiellement celle-ci, formulée d'emblée, comme programme:

194 Devotement, haut et a trait
Chanter devomes nuit et jor
De la dame qui ou sejor
De paradys toz cialz enmainne
En li servir qui metent painne.

Le chant doit donc être exécuté avec soin et dignité, à voix haute et lentement, sans hâte, mais, en même temps, *devotement*; il doit résonner nuit et jour, témoignant de la persévérance de ceux qui, de cette manière, servent Notre-Dame et n'hésitent pas à se donner de la peine pour accomplir son service.

Cependant, le *mais* qui suit immédiatement annonce la disparité entre ce programme et l'état de choses réel que le satirique observe autour de lui d'un œil déçu. Il y a les paresseux, les négligents, ceux à qui *de Dieu servir* [...] *ne chaut*, il y a ceux qui aiment trop le bon vin... Mais surtout, surtout il y a ceux qui, en apparence, s'appliquent à chanter bien haut, à manifester leurs capacités et leur art, mais chez qui le chant menteur de la bouche ne s'accompagne pas du chant du cœur. Et un tel chant ne saurait plaire à Dieu:

209 La bouche a Dieu ment et descorde
S'a li li cuers ne se concorde.
Diex vieut des deus la concordance.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
253 Bouche n'entent Diex a nul fuer
S'il n'a devotïon ou cuer.

Cette idée maîtresse qu'on a déjà vu poindre dans le récit même, prenant ici l'aspect de maximes générales, revient à maintes reprises, sous des formes diverses, selon la technique propre à Gautier des récurrences innombrables qui frisent la redondance, mais dont le jeu de l'expression fait ressortir des nuances sans cesse nouvelles. A travers les méandres d'un discours qui erre librement et s'engage dans des digressions, l'idée, toujours la même, se reproduit à l'infini revêtue d'images pittoresques

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ou de termes fort expressifs. Ceux qui *assez braient et assez crïent / et leurs gorges assez estendent* (vv. 204-205), tandis que leur cœur *bale, espringue et dance, / coloie et pense a fol delit* (vv. 212-213), ne font à Dieu *froit ne chaut* (v. 202), *nul delit* (v. 214), pas plus qu'*un asne s'il requane* (v. 216). C'est que la beauté musicale, la perfection de l'art à elle seule, ne vaut rien, au fond:

263 La clere vois plaisant et bele,
Le son de harpe et de vïele,
De psaltere, d'orgue, de gygue
Ne prise pas Diex une figue
S'il n'a ou cuer devocïon.

Certes, cela ne veut pas dire que Gautier n'apprécie pas la joie d'écouter de la belle musique, on l'a déjà vu. Mais il comprend que ce qui compte pour Dieu, c'est ce qui se cache au fond du cœur:

255 Dou cuer convient sordre la dois
Qui fait a Dieu plaire la vois.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
268 Diex escoute l'entencïon,
Non pas la vois ne l'estrument.

Il arrive même qu'un maladroit qui chante *bas et rudement* (v. 259) soit écouté par Lui *plus doucement* qu'un orgueilleux fier de ses productions vocales bruyantes. La tendresse coutumière de Gautier pour les pauvres et les disgraciés transparaît ici juste un instant.

L'essentiel, donc, c'est que le cœur du musicien soit *jeté* (v. 312) ou *planté* en Dieu (v. 320), soit élevé *lassus* (v. 317). Cette verticalité devient, elle aussi, un des fils conducteurs du discours, surtout vers la fin du texte. Un va-et-vient plein de signification s'établit entre la terre et le ciel. Le cœur doit faire tous ses efforts pour que

244 [...] li clers sonz sanz plus atendre
Au premier mot s'en voist et mont
Em paradys lassus amont.

Il faut suivre l'exemple du musicien de Dieu par excellence, David:

272 Ses cuers ou ciel ert toz ravid
Quant il looit Dieu en sa harpe.

C'est donc là-haut que doit monter la pensée et le cœur tandis que la bouche chante ici-bas. Car

326 Luez que li cuers descent ça jus
Et a la bouche ne s'acorde,
La bouche ment et il descorde,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et entre auz deuz grant descort a.
Pour ce dist on *sursum corda*
Que raisonz est que li cuers mont
Quant noz chantons, lassus amont.

C'est alors seulement que la *concordance* est belle et que la voix humaine se joint

336 A la saintisme melodie
Et as loenges qui sont dites
Jor et nuit des sainz esperites [...].

Rien que dans les fragments cités jusqu'ici, on peut observer comment le discours didactique de Gautier se transforme çà et là, insensiblement, en discours poétique, traversé d'images et de métaphores. En particulier, la thématique musicale essentielle aussi bien au récit (l'histoire du jongleur-musicien) qu'au commentaire de la *queue* (l'enseignement adressé aux clercs qui chantent) semble entraîner toute une séquence de métaphores, elles aussi, musicales. Cette séquence est contenue en germe dans l'idée de base d'opposer le chant de la bouche ou le jeu de l'instrument – donc, la musique sonore, audible – au chant et à la musique du cœur que sont, métaphoriquement, la ferveur intérieure, la prière, l'élévation de l'âme à Dieu, la dévotion. Ces deux musiques doivent consonner; l'idéal, c'est leur *concordance*: voilà la disposition du cœur assimilée elle-même à une mélodie, à une partie musicale qui ne peut pas *descorder* par rapport à l'autre, parallèle, sous peine de produire une dissonance. C'est la chute du cœur retombant vers le terrestre qui aboutit à ce son faux; il est donc juste (*raisonz est*), selon la formule liturgique, de le faire monter: *sursum corda*.

Cette dimension musicale de la vie intérieure prend, en plus, des traits concrets, matériels, à travers l'image d'un instrument de musique: la vièle (et, incidemment, la harpe). La métaphore de la vièle du cœur mérite une attention particulière.

Déjà au cours du récit du miracle, on peut remarquer l'importance qu'y prend l'objet vièle, inséparable du personnage du jongleur et d'autant plus présent que le verbe *vïeler* y renvoie, lui aussi, sans cesse. On voit Pierre tirer son instrument (*dou fuerre*, précisent certains manuscrits [Hakamies, 1958: 19, 79]), l'essayer en donnant les premiers coups d'archet aux cordes, le faire chanter presque d'une voix humaine. On le voit reprendre la vièle *de rechief* à deux reprises pour jouer encore, et plus tard, après le miracle, *vïeler* fidèlement, jusqu'à la fin de ses jours, dans toutes les églises qu'il visite, à la gloire de Notre-Dame. Ce qui semble particulièrement significatif, c'est que le cierge qui descend miraculeu-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sement se pose *seur la vïele* (v. 54, 83; dans le troisième cas, cette précision manque, mais, le parallélisme des trois scènes étant parfait, la chose semble aller de soi). La vièle devient ainsi le lieu privilégié de la rencontre du divin et de l'humain, et comme l'emblème de la ferveur récompensée.

Une fois le récit fini, il ne sera plus question, dans la *queue*, des vielleurs, mais des chantres d'église; cependant l'image de la vièle ne disparaît pas pour autant du champ de la vision. Son premier surgissement peut surprendre et laisser un peu perplexe le lecteur. En critiquant ceux qui chantent bien haut, à pleine gorge, Gautier formule le reproche à leur adresse d'une manière énigmatique:

206 Mais les cordes pas bien ne tendent
De leur vïele ne ne tirent.
Par ce leur chant trop en empirent.

Le contexte interdit, évidemment, de laisser ici à la vièle son sens littéral: les *provoire*, *chantatour* ou *moygne* installés dans le chœur de l'église n'ont que faire de cet instrument jongleresque. Le postulat de la *concordance* de la bouche et du cœur énoncé aussitôt après fait cependant comprendre que 'tendre les cordes de sa vièle' veut dire ici 'accorder le chant du cœur avec celui de la bouche': la vièle devient ainsi substitut du cœur. Comme un instrument aux cordes bien tendues, celui-ci doit résonner à l'unisson du chant pour lui faire prendre toute sa valeur.

Substitut du cœur, ou, peut-être plus exactement, instrument-objet dont se sert le cœur personnifié: une telle nuance d'interprétation résulterait de formulations comme celle-ci:

220 [...] quant la bouche bien s'esforce,
Li cuers se doit si resforcier
Et si les cordes renforcier
De sa vïele et si estendre
Que [...]

L'effort spirituel qui doit accompagner l'effort vocal de celui qui chante est ainsi mis en relief avec intensité.

Cependant ne demandons pas à Gautier une logique impeccable dans la construction de ses métaphores. Une fois sur la piste, il va se saisir de cette image de la vièle pour en proposer des variantes sémantiques. Elle va servir sa verve satirique qui cherche à se donner libre cours à toute occasion. Après les paresseux, après ceux qui exercent bruyamment leur métier de chanteurs sans y appliquer leur cœur, c'est le tour de ceux qui s'adonnent à un vice souvent visé par l'auteur des *Miracles*, l'ivrognerie:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

228 Mais pluiseur ont tele vïele
Qui tempre et tart est destempree
Se de fort vin n'est atempree.

Voilà l'image, frappante dans sa matérialité concrète, d'un instrument désaccordé, inapte à produire des sons harmonieux et qui a besoin d'être accordé pour retrouver ses capacités: mais l'accordeur inattendu, c'est le vin... S'éloignant un peu de l'image centrale, Gautier continue à se moquer de ce vin-médecin ou vin-médicament capable de guérir une voix *malade, faible et quasse*. Mais les chansons bruyantes d'ivrogne n'ont pas la chance de plaire à Dieu: et voici reparaître, à nouveau, la vièle:

245 Tele chançons n'est mie bele.
Diex n'entent pas tele vïele,
Car puis qu'ivrece trait l'arçon,
Petit i a Diex de parçon;
Puis que li vins touche les cordes,
Toz li chanz est plainz de descordes;
Puis que li vins le cuer esmuet,
La bouche Diex oïr ne puet.

Cette fois-ci, c'est l'ivresse, notion abstraite, ou son équivalent concret, le vin, qui prennent le rôle actif du vielleur, touchant les cordes de leur archet, mais ne produisant que des notes discordantes par rapport au chant qu'elles accompagnent. C'est que le cœur – qui n'est pas oublié pour autant – semble reprendre ici sa position passive d'instrument; mais il tombe dans ces circonstances, hélas, entre des mains indignes et incapables de lui faire rendre le son juste. Le distique final de la séquence qui vient d'être citée, particulièrement insistante grâce au parallélisme de sa structure sémantique, syntaxique et rythmique, traduit clairement la métaphore: le vin joue de la vièle, cela veut dire que le vin *le cuer esmuet*, en devient le moteur, le pousse, l'entraîne où il veut. Appel pressant adressé au cœur de retrouver son autonomie d'auteur de ses actes. Ainsi, à travers de légers décalages, la métaphore de la vièle peut emprunter des nuances sans cesse nouvelles, mais ramène toujours à la même vérité essentielle.

Une variante de plus, partant toujours de l'image de l'instrument, met en vue la main qui en joue ou qui le tient, en tout cas qui reste en contact avec lui. Comme pour le cas de l'opposition 'bouche / cœur', nous en trouvons la première annonce dans la partie initiale du texte, au cours du récit même. Lors de l'attente du troisième miracle, pour évoquer l'activité fervente du musicien, l'effort d'application qu'il met à jouer, Gautier nous assure que

144 Pierres endormis n'enjalez
N'a pas les dois sour la vïele,
Mais si bien chante et si vïele [...]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Au premier abord, on se croit simplement devant le procédé familier à l'ancien français de la négation qui sert à renforcer l'affirmation: 'ne croyez pas que les doigts de Pierre restent immobiles sur la vièle, au contraire...'. Cependant, avec la figure de style s'infiltre aussi l'image de la main active qui ne cherche pas à se reposer. Et voici que la même image resurgit soudain au beau milieu de la *queue*; mais, comme elle apparaît juste à l'instant où le texte vient d'évoquer, comme modèle, le David biblique qui *looit Dieu en sa harpe* (v. 273), insensiblement le glissement d'un instrument à l'autre s'accomplit aussi sur le plan du figuré:

277 Et de ce bien se guart qui harpe
Que la main tingne seur la harpe:
La main les wevres senefie.

Pour une fois, Gautier nous introduit ouvertement dans l'univers de l'allégorie médiévale et nous révèle d'emblée la *senefiance* d'un élément de l'image: la main désigne les *wevres*, les bonnes œuvres, la *bone vie* de celui qui joue, condition indispensable de faire de la bonne musique. Autrement dit, même la disposition pieuse du cœur, représenté métaphoriquement par l'instrument, ne suffirait pas à elle seule pour obtenir la concordance parfaite; il faut encore qu'elle s'extériorise par les actes, et cette activité, cette mise en œuvre pratique des mouvements du cœur se trouve parfaitement symbolisée par l'image de la main qui ne quitte pas l'instrument. Comme, plus haut, l'évocation de la vièle désaccordée qui a besoin d'être réparée avec du vin entraînait une digression satirique contre les ivrognes, de même ici Gautier se met à tonner contre les clercs qui, avec toute leur science du chant et de la prédication, *mout preechent et mout crïent, / mais rien ne font de quanqu'il dïent* (vv. 287-288). Une telle attitude attire la condamnation absolue:

289 Qui ainsi chante et ensi harpe
La main n'a mie sor la harpe,
Ne sa harpe ne sa vïele
A Dieu n'est pas plaisanz ne bele.

Notons en passant l'équivalence entre *harpe* et *vïele*, signalée à deux reprises[7]; elle semble marquer le peu d'importance de détails pareils face à leur *senefiance* commune. D'ailleurs, faisant sa brève apparition dans le texte à la suite de la mention de David qui *pour le roi Saül harpoit*

[7] Cf: *Bien chante cil, vïele et harpe / Qui en sen cuer l'[Dieu] aeure et prie / Queque la harpe ou la voiz crie* (vv. 274-276).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(v. 284), la harpe royale va finalement, dans la conclusion du miracle, céder définitivement le pas à l'humble vièle jongleresque par laquelle tout a commencé. Évidemment, non plus la vièle de bois à cordes, mais bien la vièle du cœur.

Cette conclusion, la *queue* de la *queue*, apparaît comme une vraie coda musicale de l'ensemble. Ayant atteint le degré suprême de l'intensité de son exhortation, de son *sursum corda*, de son appel à l'effort pour unir le chant qui monte de la terre au chœur céleste de louanges, Gautier résume ainsi son enseignement:

341 S'ensi chantons com je l'ai dit,
Saichiez pour voir, sans contredit,
Cler sonnera nostre vïele,
Et no chançons ert bone et bele.

Voilà que, du point de vue didactique, tout est dit, et l'image de la vièle, tant de fois reprise au long du texte, n'éveille plus aucun doute quant à sa *senefiance*. Mais ce point d'aboutissement devient en même temps un point de départ pour les quatorze vers qui suivent encore.

On sait que Gautier de Coinci se plaît à introduire dans ses textes, surtout dans leurs parties finales, des jeux verbaux, étymologiques et homophoniques, qui consistent à accumuler, en particulier à la rime, la plus grande quantité possible de mots apparentés entre eux par la dérivation et la composition ou bien par l'homonymie. Certes, ces longues séries de mots à radical commun ou semblable n'évitent pas toujours l'écueil de la 'rime' prenant le pas sur la 'raison', et l'on a suffisamment reproché à notre auteur ces acrobaties dégradantes pour la poésie (qu'il n'est d'ailleurs pas le seul à pratiquer en son temps – qu'on songe à Rutebeuf); mais, à la lumière de la critique moderne, on peut y percevoir plutôt un procédé poétique, étranger peut-être à notre sensibilité, mais apprécié au XIII^e^ siècle en tant que performance formelle de l'artiste (Langfors, 1927: 476-477; Garnier, 1998: 64-67).

Or, dans notre miracle du jongleur, ce procédé coutumier semble parfaitement bien adapté à faire ressortir le thème musical essentiel au conte. Le passage final reprend l'image centrale de la vièle du cœur et l'idée de la nécessité d'une concordance, d'une harmonie intérieure; en plus, il fait à nouveau tourner le regard vers Notre-Dame qui apparaît ici comme l'accordeuse parfaite:

345 Que no vïele ne descort,
Prïons celi qu'ele l'acort
Qui d'ome a Dieu fist acordance. [...]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mais ce n'est pas seulement sur le plan des images et des idées que se fait ici la synthèse 'musicale'. Les *cordes* de la vièle qui peuvent *discorder* et qui demandent alors a être *accordées*, tout comme un cœur en *discorde* par rapport à Dieu, fournissent très heureusement ce radical de base, **cord-**, qui revient à chaque rime[8] (relayé parfois par un calembour: *acordance / encor dance*, *acordez / encor dez*), et dont la présence obsédante s'intensifie encore dans les deux derniers vers:

357 **Tes cordes se concorderont**
**Si qu'au cors Dieu t'acorderont.**

La sonorité même de la syllabe récurrente, reprise ainsi seize fois de suite, offre un exemple subsidiaire de l'harmonie recommandée et recherchée: le texte ne se contente pas de parler de la musique, il devient, lui-même, musique.

Effet du hasard? La structure d'ensemble du thème musical dans notre miracle qui vient d'être étudiée inviterait plutôt à y voir les traces de la main du maître. Malgré toutes ses maladresses d'expression, malgré tout son bavardage, Gautier est un excellent écrivain, très conscient de ses moyens. On a pu voir avec quelle adresse il ébauchait au cours du récit des thèmes qui allaient être repris et développés dans la *queue*. Il les harmonise maintenant dans sa musique à lui, dans cet accord final qu'il tire de sa propre vièle aux cordes parfaitement accordées, pour honorer l'Accordeuse dont les deux livres de ses *Miracles* veulent sans cesse chanter la gloire.

## RÉFÉRENCES

BRETEL, Paul (éd.). 2003. *Le jongleur de Notre-Dame* traduit et commenté. Paris: Champion.

CHAILLEY, Jacques (éd.). 1959. *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, édition musicale critique avec introduction et commentaires. – (Publications de la Société Française de Musicologie 15.) – Paris: Heugel.

COLLET, Olivier. 2000. *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci*. Genève: Droz.

GARNIER, Annette (éd.). 1998. *Gautier de Coinci*, *Le Miracle de Théophile ou Comment Théophile vint à la pénitence*. Texte, traduction, introduction et notes. – (Textes et Traductions des Classiques Français du Moyen Age 6.) – Paris: Champion.

[8] Le jeu a déjà été amorcé au cours de la *queue*, aux vers 209-211 (*descorde*, *concorde*, *concordance*) et 327-330 (*s'acorde*, *descorde*, *descort a*, *sursum corda*).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HAKAMIES, Reino (éd.). 1958. *Deux Miracles de Gautier de Coinci: D'un vilain qui fut sauvé pour ce qu'il ne faisoit uevre le samedi et Du cierge que Nostre Dame de Rochemadour envoia seur la vïele au jougleour qui vïeloit et chantoit devant s'ymage*, publiés d'après cinq manuscrits. – (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 113,1.) – Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino Oy Helsinki.

KOENIG, V. Frederic (éd.). 1955-1970. *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci* I-IV. – (Textes Littéraires Français.) – Genève: Droz.

LANGFORS, Arthur. 1927. "Mélanges de poésie lyrique française" II. *Romania* 53. 497-516.

VILAMO-PENTTI, Eva (éd.). 1950. *De sainte Leocade, au tans que sainz Hyldefons estoit arcevesques de Tholete cui Nostre Dame donna l'aube de prelaz. Miracle versifié par Gautier de Coinci.* – (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 67,2.) – Helsinki.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# L'ÉTRANGER DANS LE *TRISTAN EN PROSE*

KATARZYNA DYBEŁ
Université Jagellonne de Cracovie

[...] *car cascuns moustre son savoir*
*miex en autre païs qu'el sien*
*et plus tost en vient a grant bien.*
(Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde*[1])

Il serait difficile d'imaginer l'univers arthurien dépourvu d'étrangers. Construit autour du motif de la quête, le texte évoque de fréquents déplacements des personnages, leur faisant vivre, à plusieurs reprises, l'expérience de l'ailleurs. Celle-ci est le plus souvent réservée aux chevaliers[2]. Le *cevaliers estranges*, synonyme du *cevaliers aventurous*, séjourne plus dans une *contree estrange* que dans son propre pays[3]. L'inconnu attire, fascine, intrigue et donne la possibilité de s'éprouver et d'acquérir la gloire.

Dans ce mouvement de déplacement vers une *contree estrange*, il ne s'agit nullement de faire fortune. Lancelot rejette la proposition de Galehout de se faire couronner roi (*Lancelot en prose*, t. I, 1978: 76-77). Ayant libéré les Défilés de Sorelois, il n'accepte pas de devenir le maître du pays conquis et déclare: [...] *il n'a maintenant en tout chest païs nule tere que je pour moi vausisse tenir. Je sui cevaliers errans ne pour nule aventure du monde je ne remanroie ne chi ni aillours* (*Tristan en prose*, t. I, 1987: 142). Lors de l'aventure de la carole magique, il rejette loin de lui une couronne d'or qui le désigne vainqueur de l'épreuve, *por ce que signe de roi senefioit* (*Lancelot en prose*, t. IV, 1979: 287). Après la victoire sur Claudas, il refuse le royaume de Benoïc et le cède à son demi-frère, Hector (*Lancelot en prose*, t. VI, 1980: 169). Bohort refuse le

[1] *Jehan et Blonde* de Philippe de Rémi. Roman du XIII^e siècle, 1984: 29.

[2] Les femmes ne sont pas exclues de ce type d'expérience, telles Yseut qui, avec Tristan, fuit la terre de Cornouailles, Guenièvre qui, dans l'épisode de la Fausse Guenièvre, est expulsée de Logres ou de nombreuses demoiselles qui remplissent la fonction de messagères.

[3] Dinadan, en donnant des nouvelles de son frère à Tristan, explique: [...] *il ne demeure pas granment en un lieu, car il vait toutes voies cevauchant et cerquant aventures en unes contrees et en autres, en toutes les teres u il en ot parler* (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 84).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

royaume de Gaunes (*Lancelot en prose*, t. VI, 1980: 169-170). Palamède renonce à la seigneurie de la Cité Vermeille (*Tristan en prose*, t. V, 1992: 208). Les héros arthuriens optent pour la quête qui s'ouvre sur l'infini. Ils sont des voyageurs, toujours en marche vers de nouvelles aventures qui exigent une disponibilité totale.

Dans le *Tristan en prose*, deux espaces focalisent cette expérience de l'ailleurs: le royaume de Logres et celui de Cornouailles. Présentés de façon symétrique, ils illustrent deux attitudes que les sociétés romanesques adoptent en face des étrangers. Alors que Logres est une terre d'accueil, la Cornouailles est celle de l'hostilité. Nos protagonistes, circulant entre les deux royaumes, y vivent ainsi des expériences différentes: épanouissement et enrichissement, mais aussi rejet et humiliation.

## 1. L'ÉTRANGER AU PAYS DE LOGRES

Capitale du monde chevaleresque, Logres accueille volontiers les chevaliers étrangers qui arrivent ici pour des raisons diverses, et principalement pour devenir compagnons de la Table Ronde.

Les routes de la chevalerie errante convergent vers la cour du roi Arthur. Kahédin admire son hospitalité[4]. Dinadan la compare à une source à laquelle tous viennent s'abreuver, courtois et vilains. Pourtant, seuls les premiers y trouvent la joie et en repartent désaltérés[5]. Considérée comme 'lieu de ralliement du monde civilisé, d'où l'individu part afin de se former au contact du monde extérieur et des aventures qui l'y attendent, mais où il revient toujours pour se voir confirmé dans son identité et sa

[4] *Quant il fu venus en la maison le roi Artu, il trouva assés ki honnereement le rechut et herberga, car, tout maintenant que li rois Artus sot k'il estoit cevaliers estranges, il le fist herbergier en son ostel meïsmes, ausi bel et ausi honnereement con se ce fust li plus carneus amis k'il eüst.* [...] *Ce n'est mie mout grant merveille se li privé et li estrange dient hounour et bien de chest ostel, car a la verité dire il n'i a se houneur non* (*Tristan en prose*, t. I, 1987: 157).

[5] Voir le *Tristan en prose*, t. II, 1990: 362-363: *La court le roi Artu est tout autresi com la fontainne douce et boine u cascuns vient pour estaindre son soif. Et autresi font les bestes et cheval et asne; quant li chevaus vient a la fontainne et il s'i est reposés et aaisiés, il s'em part assés plus biaus qu'il n'i vient; li asnes i vient vix et ors, et autresi viex et mauvais s'en depart: ce ne vient pas de la teche de la fontainne, anchois vient de la vil nature de la beste et du vil estat de li. Cele fontainne est droittement la maison le roi Artu, car illuec viennent li fol et li sage, li serf et li franc. Ki boins i vient, il s'en depart assés mieudres que il n'i vient et assés plus courtois; mais ki mauvais et viex i entre, de male generation et male nature, il n'i porroit en nule maniere du monde cangier son estre, non plus que li coivres porroit devenirs ors ne li plons argent.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

valeur'[6], elle est en même temps école de vie courtoise, tribunal suprême de justice, symbole du bonheur individuel et collectif dont la Table Ronde (substitut séculier de la Table du Graal[7]) est garante. Etre compagnon de la Table Ronde est le plus grand rêve de tout chevalier: il faut y mériter sa place et ceux qui la prennent *s'en tienent a plus boneuré que s'il avoient tout le monde gaangnié* (*La Queste del Saint Graal*, 1923: 77).

La cour du roi Arthur attire les étrangers par le style de vie qu'y mènent les chevaliers errants. Le narrateur ne se lasse pas, à de nombreuses occasions, de louer sa splendeur et la *joie* qui y règne[8]. Et Tristan, désireux de faire connaître cette vie à la messagère d'Yseut, l'invite à un tournoi, en lui expliquant:

> Je vous i amenai pour ce que vous veïssiés cest tournoiement et que vous seüssiés a dire en Cornuaille a ma dame la roïne com haute cevalerie il a u roiaume de Logres, et com joieuse vie et com boine mainnent li cevalier errant. (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 274)

On recherche le royaume de Logres à cause de ses aventures[9]. Conçues comme une sorte d'épreuve, celles-ci ouvrent la voie vers la gloire et en tracent les étapes[10]. Elles adoptent la forme de *coustume* qui se confond souvent à la *jouste*. En défendant contre les acccusations de Kahédin, fils du roi Hoël de la Petite Bretagne, *la coustume que on tient en cest païs*, Keu donne une explication de son sens:

> [...] la coustume donne a cascun selonc ce k'il doit avoir: as boins cevaliers et as preus ele donne grant honnour, et as mauvais ele donne honte et vergoigne. (*Tristan en prose*, t. I, 1987: 193)

Les joutes sont un exercice constant qui permet de perfectionner l'usage des armes et de priser la vaillance des chevaliers, en faisant

[6] C.-A. Van Coolput-Storms, Introduction à la *Première Continuation de Perceval*, 1993: 12.

[7] Voir la *Queste del Saint Graal*, 1923: 74.

[8] Voir, par exemple, le Tristan en prose, t. VI, 1993: 245: *Tant a illuec cevalerie et tant i a biauté de dames, toute bonté et toute joie est illuec assamblee a icelui point.* [...] *Li rois Artus, ensi com je vous cont, a tel sollemnité et a tel feste et a tel baudour s'en vait liés jusques a l'eglise;* t. III, 1996: 99: *La cours est lie et joieuse durement. Onques la court ne vi si lie ne si joieuse qu'ele ne soit orendroit plus, car ele croist orendroit cascun jour et amende de cevalerie*. Voir aussi le *Tristan en prose*, t. II, 1990: 362 ss.

[9] Dans le *Lancelot en prose*, Logres porte le nom du *Regne Aventuros* (t. I, 1978: 57) et, dans le *Tristan en prose*, Arthur se présente fièrement: *Je sui li rois des aventures* (t. VI, 1993: 245).

[10] Tristan explique à Dinadan qui l'interroge quant à la direction de leur chevauchée: *Se Diex m'aït, il ne me caut quel part, mais que je puisse trouver aventures et cevaliers ki a moi se voeillent combatre! Cevaliers aventurous ne doit onques cemin garder, mais k'il puisse trouver aventures u il puisse esprouver sa bonté; por ce ne me caut il quel part je aille* (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 103). Voir aussi t. I, 1987: 82.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

*hounerer* ceux qui le méritent. D'après Keu, c'est cette coutume qui organise l'ordre de la Table Ronde:

> Et se ceste esprueve ne fust, nous nous tenissom tout en un point et boin et mauvais: li hardi ne fuissent non plus houneré com sont li couart; non plus ne fust orendroit honnerés mesire Lanselos du Lac que li pires cevaliers de la Table Reonde, ne mesire Tristrans, li boins cevaliers, ki teus est voirement que de sa proeche vait on parlant par tot le monde. (*Tristan en prose*, t. I, 1987: 192)

Les chevaliers étrangers sont extrêmement mobiles. Le temps qu'ils passent à la cour du roi Arthur n'est qu'une courte halte dans leur quête, un point de départ et en même temps de repère. Une fois reçus à la Table Ronde, ils en repartent sans tarder. Ils y reviennent pour parler de leurs expériences et obtenir la récompense du roi ou de la dame de leur cœur.

Une mission précise est dévolue à ces champions de la mobilité: celle de libérateur. La quête chevaleresque est rarement égocentrique. Vaincre dans une épreuve, gagner une joute, abolir une coutume cruelle devient le plus souvent synonyme de libérer une dame, une pucelle, un chevalier ou toute une communauté[11]. La quête se fait dans la solitude, mais elle n'est jamais stérile. La réputation qu'ont les chevaliers errants fait voir en eux des défenseurs et des libérateurs. Ils sont attendus et désirés: leur présence est garante de l'ordre social et de la justice.

La galerie des chevaliers étrangers qui visitent Logres est à compléter par des personnages ambigus ou négatifs. Traîtres, dénonciateurs, assassins: l'univers arthurien doit faire face à ce défi. D'habitude, ce sont des envoyés du roi Marc qui espionnent Tristan. Leur séjour dans le royaume d'Arthur n'a rien à voir avec l'éthos chevaleresque. Ils arrivent d'ordinaire de nuit et incognito, *au plus couvertement et au plus celeement* possible (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 70). Le volume IV du roman relate ainsi l'expédition du roi Marc lui-même qui arrive à Logres pour tuer son neveu. Dans son entretien avec Bertolay, Marc révèle explicitement ses intentions:

> [...] g'i sui seulement venus pour ocire Tristran, mon neveu. Je l'ocirrai u en apert u en reponnans, et a faire le me couvient u il me desireteroit, car je sai bien k'il ne bee a autre cose, fors a moi cachier hors de Cornuaille, s'il en a le pooir. (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 72).

[11] Voir, entre autres: Kahédin qui, accompagné de son père et de Keu, abolit la mauvaise coutume du château de la *Vergoigne Uter* (*Tristan en prose*, t. I, 1987: 221 ss.); Tristan et Dinadan qui se battent contre trente-deux chevaliers de Morgane qui tendent une embuscade à Lancelot (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 112 ss.); les aventures de Dinadan, d'Agravain et de Dalan (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 236 ss.); et ainsi de suite.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il traverse Logres en semant la mort et la désolation. Ayant tué Bertolay, il arrive à Camaalot où il fait mourir son deuxième compagnon, Armant. Obligé par Lancelot à demeurer à la cour, il finit par révéler son identité[12].

Ce style de visites est nettement condamné par les protagonistes et par les auteurs du roman. Marc chevauche toute la journée *sans aventure trouver ki fache a ramentevoir en conte*[13]. Partout où il arrive, il subit des humiliations et des railleries. Il se fait traiter de couard lors du combat à la fontaine (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 114 ss.). Il se compromet en luttant contre un fou qu'on lui fait prendre pour Lancelot (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 126 ss.). Dinadan ne cesse de se moquer de lui et des Cornouaillais (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 86 ss.). Il est vrai qu'on lui réserve finalement un accueil joyeux à Camaalot, mais le narrateur tient à préciser que c'est parce qu'on savait *que de la venue le roi March estoit mesire Tristran trop liés et trop joians* (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 166). Cet accueil n'empêche d'ailleurs pas le roi Arthur de faire écrire sur la tombe d'Armant *la felonnie le roi March et conment li chevaliers avoit esté mors pour Dieu et por droit* (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 165).

Le roi Marc et ses messagers quittent Logres rapidement, couverts de honte et discrédités. La société arthurienne ne tolère pas de tels hôtes. Ces derniers, d'ailleurs, se sentent peu rassurés en compagnie de chevaliers qui ont horreur du mensonge et de la trahison. Les étrangers ont accès à l'univers arthurien certes, mais à condition de respecter le code chevaleresque et courtois.

## 2. L'ÉTRANGER EN TERRE DE CORNOUAILLES

Déchirée par les intrigues politiques intérieures et extérieures, gouvernée par un roi félon et couard, *li rois dolans, li plus caitis, li plus dolans de tous les rois* (*Tristan en prose*, t. IV, 1991: 153), peuplée d'ingrats, de jaloux et de traîtres, la terre de Cornouailles est une terre hostile aux étrangers. Cette hostilité concerne en premier lieu les arrivants du pays de Logres et tous ceux qui se rendent en Cornouailles pour rencontrer Tristan.

[12] Voir le *Tristan en prose*, t. IV, 1991: 163 ss.

[13] *Tristan en prose*, t. IV, 1991: 75. Le manque d'aventures témoigne du peu de prouesse du chevalier. Les aventures importantes n'arrivent qu'aux seuls chevaliers courtois et vaillants.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le volume III du *Tristan en prose*, plus que tout autre, fait se déplacer l'action du roman au royaume de Cornouailles. Ce mouvement s'effectue dans la perspective de la quête de Tristan et donne au lecteur la possibilité de découvrir le pays avec les yeux des étrangers que sont, cette fois, les chevaliers de la Table Ronde. Gaheriet, Yvain aux Blanches Mains et Keu traversent la mer, chacun à son tour, et arrivent d'abord dans la forêt de Morois et ensuite à Tintagel. Avant de se retrouver et de se reconnaître, nos protagonistes subissent de différentes manières l'anti-hospitalité du roi de Cornouailles, qui *tant het chevaliers errans* (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 107). L'épisode d'une rencontre fortuite d'Yvain avec Marc, lors de la chasse de celui-ci dans le Morois (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 104 ss.), révèle la perfidie du roi qui dissimule son identité pour avoir des nouvelles de Tristan et de la cour arthurienne. Cette curiosité est loin d'être bienveillante: il s'agit d'une variante du jeu d'espionnage. Le roi Marc est effrayé par les succès que son neveu remporte à Logres, et les paroles d'Yvain qui le confirment font augmenter encore sa haine envers les compagnons de Tristan. Cette hostilité s'exprimera de façon concrète quelques jours plus tard, par le moyen d'un piège tendu à Yvain dans la forêt de Morois (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 123 ss.). Le roi cherchera aussi à humilier Keu, en l'encourageant à se mesurer au Lac Aventureux (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 140 ss.). Keu en sortira toutefois vivant grâce aux avertissements de Gaheriet, qui le met en garde contre la méchanceté de Marc.

Revenus au royaume de Logres, nos trois compagnons expriment leur mécontentement envers le roi de Cornouailles, si hostile aux étrangers, et font en même temps l'éloge de la reine Yseut, qui au contraire *houneure cevaliers errans* (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 183). Gaheriet insiste sur l'importance de cette qualité courtoise que représente le sens de l'accueil. Il considère avant tout l'hospitalité dans sa dimension de vertu sociale:

> Se li rois March hounerast autretant les chevaliers estranges com [Yseut] fait, toute Cornuaille en vausist miex. Mais il nel fait pas, si l'en avenra en la fin deshounour et honte, et par aventure graindre damage de son cors meïsmes k'il ne quide. (*Tristan en prose*, t. III, 1996: 183).

Les mauvais hôtes sont condamnés autant par le narrateur que par les protagonistes, car ils sont la bête noire de la société courtoise: celle-ci doit en effet à la vertu d'hospitalité sa joie de vivre et sa convivialité.

La cour de Cornouailles est ainsi présentée comme un miroir déformant de l'univers chevaleresque. Son attitude envers les étrangers n'est en aucune façon un *modus vivendi* proposé à une société qui souhaite se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

distancier de celle du pays de Logres. C'est au contraire un abus contre lequel on avertit les protagonistes et les lecteurs, en indiquant ses raisons et ses conséquences, destructrices pour l'ordre public de toute société.

Comme on a pu le constater à travers ces divers exemples, l'étranger jouit dans le *Tristan en prose* d'une situation privilégiée. La société arthurienne lui réserve un accueil proportionnel à sa qualité qui se mesure au fil de ses exploits. La coutume chevaleresque d'agir incognito trouve ici sa place: la gloire précède celui qui la mérite et elle devient une sorte d'invitation à la Table Ronde. Tristan, en refusant de révéler son nom, argumente:

> Je sui uns cevaliers errans, et des cevaliers errans est tele la coustume que lour premier acointement doivent venir par caus de lance et d'espee. Il se doivent entreesprouver avant k'il se dient lour nons. (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 270).

Gahériet, en expliquant à Guenièvre la discrétion de Tristan, recourt au même argument:

> Ma dame, ceste coutume est bien la coustume des tres boins cevaliers. Dont ne vous souvint il conment Lanselos vint a envis a court, la premiere fois k'il i vint, et conment il s'ala longement celant vers nous et eskivant soi, avant que nous peüssom granment avoir s'acointanche ne sa compaingnie? Tout autresi fait ore mesire Tristrans, com chil ki bien veut estre desirés de tous et de toutes avant k'il viengne a court. (*Tristan en prose*, t. II, 1990: 371).

Dans la société arthurienne, l'étranger n'est donc pas une menace, au contraire: on lui réserve le rôle de libérateur et de réformateur. Venant de l'extérieur, il apporte un souffle de vie et de nouveauté qui dynamise l'institution de la Table Ronde.

L'étranger a le droit de s'étonner et de poser des questions. Il le fait volontiers et publiquement, en obligeant ses nouveaux compagnons à reformuler certains principes de la vie courtoise et chevaleresque. Loin des intrigues, libre de relations parfois trop pénibles, il jouit de l'autorité et de l'estime. Il enrichit la société dans laquelle il pénètre et il se laisse à son tour enrichir par elle.

A ce bel équilibre, on opposera en guise de conclusion une image de la société antique: Aristote, le plus doué des disciples de Platon, et le plus digne, après lui, de diriger l'Académie, n'a jamais pu accomplir cette tâche honorable, car pour les Athéniens il est resté un étranger qui ne possédait pas la plénitude des droits civiques. Une telle situation serait impensable dans l'univers arthurien qui porte son jugement non d'après la nationalité mais selon la qualité du chevalier. Les deux étoiles les plus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

brillantes de cet univers sont précisément Tristan et Lancelot: tous deux étrangers et, qui plus est, étrangers sans fortune. Le texte leur attribue l'honneur d'être les meilleurs chevaliers du monde. Il ne faut d'ailleurs pas s'en étonner: dans le roman courtois, seuls les meilleurs se décident à jouer leur vie sous les auspices de la Table Ronde. L'esprit de celle-ci, libre de xénophobie, rend ce jeu efficace.

## RÉFÉRENCES

*Jehan et Blonde* = DE REMI, Philippe. *Jehan et Blonde. Roman du XIII^e siècle.* LECUYER, Sylvie (éd.). 1984. – (*Les classiques français du moyen âge* 107.) – Paris: Champion.

*Lancelot.* Tome I. MICHA, Alexandre (éd.). 1978. – (*Textes littéraires français* 247.) – Genève: Droz.

*Lancelot.* Tome IV. MICHA, Alexandre (éd.). 1979. – (*Textes littéraires français* 278.) – Genève: Droz.

*Lancelot.* Tome VI. MICHA, Alexandre (éd.). 1980. – (*Textes littéraires français* 286.) – Genève: Droz.

*La Queste del Saint Graal.* PAUPHILET, Albert (éd.). 1923. – (*Les classiques français du moyen âge* 33.) – Paris: Champion.

*Le Roman de Tristan en prose.* T. I. MÉNARD, Philippe (éd.). 1987. – (*Textes littéraires français* 353.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome II. CHÊNERIE, Marie-Luce – DELCOURT, Thierry (éds.). 1990. – (*Textes littéraires français* 387.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome III. ROUSSINEAU, Gilles (éd.). 1996. – (*Textes littéraires français* 398.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome IV. FAUCON, Jean-Claude (éd.). 1991. – (*Textes littéraires français* 408.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome V, LALANDE, Denis – DELCOURT, Thierry (éds.). 1992. – (*Textes littéraires français* 416.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome VI. BAUMGARTNER, Emmanuèle – SZKILNIK, Michelle (éds.). 1993. – (*Textes littéraires français* 437) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome VII. QUÉRUEL, Danielle – SANTUCCI, Monique (éds.). 1994. – (*Textes littéraires français* 450.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome VIII. GUIDOT, Bernard – SUBRENAT, Jean (éds.). 1995. – (*Textes littéraires français* 462.) – Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose.* Tome IX. HARF-LANCNER, Laurence (éds.) 1997. – (*Textes littéraires français* 474) – Genève: Droz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA VIERGE, LA VEUVE, LA MARIÉE

# TROIS FIGURES DE LA MÈRE DANS LE *PERLESVAUS*

JOANNA GORECKA-KALITA
Université Jagellonne de Cracovie

Depuis longtemps, de nombreux auteurs ont déjà rendu justice au roman de *Perlesvaus*[1] relevant, à côté de sa 'barbarie' généralement admise, une subtilité profonde. Pourtant, retrouvant dans l'œuvre une 'spiritualité de croisade', semblable à celle qui animait les chansons de geste – donc celle du 'mâle Moyen Âge' –, ainsi que l'apothéose du héros chaste, ils semblent avoir quelque peu négligé l'importance des personnages féminins dans le récit[2]. Or ceux-ci sont d'une richesse et d'une complexité dépassant largement le rôle conventionnel qui leur est assigné dans la majorité des romans graaliens.

Dans cet article, nous nous restreindrons à l'analyse d'une figure féminine particulière: celle de la mère. En effet, si les femmes-mères apparaissant dans d'autres romans arthuriens ne jouent qu'un rôle très limité et le plus souvent uniquement instrumental, l'auteur du *Perlesvaus*, faisant preuve de son indépendance caractéristique vis-à-vis de données narratives héritées, leur donne un statut et une importance particuliers. Nous allons donc examiner trois avatars de la figure maternelle, apparaissant dans le récit: la Sainte Vierge, la *Veve Dame* et – qu'on ne s'en étonne pas – la reine Guenièvre.

## 1. LA VIERGE

La dévotion mariale est fortement mise en valeur dans le *Perlesvaus*, exprimée souvent par une formule-credo *croire en Deu et en sa doce mere*

[1] *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus* (Nitze – Jenkins, 1932-1937).

[2] Il faut néanmoins signaler de beaux passages dans le livre de Charles Méla, *La reine et le Graal* (Méla, 1984). Nous avons en outre apporté une petite contribution à ce sujet (Gorecka-Kalita, 1999).

[3] Ainsi, par exemple, dans la prière de Dandrane, sœur de Perceval: *Douce dame (...) qui portastes le Sauveor del mont, (...) cil ne puet estre desconseilliez ne cele desconseilliee*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et parfois de manière plus développée[3]. Mais la *doce mere Deu* n'est pas uniquement invoquée de manière rhétorique: à trois reprises, elle intervient personnellement dans l'action. Au début du roman, le roi Arthur, victime d'une *volentez delaianz* qui lui fait perdre *le talent de bien fere* (l. 93), se rend, sur le conseil de Guenièvre, à la mystérieuse chapelle Saint-Augustin pour y chercher sa guérison morale. En chemin il s'arrête devant un petit ermitage désert, où il assiste à un 'jugement': les anges et les démons se disputent l'âme de l'ermite mourant. Lorsque les diables semblent sur le point de vaincre, et que la damnation de l'ermite paraît assurée (il avait été brigand pendant plus de cinquante ans, avant d'entrer en religion), intervient une voix féminine si douce qu'*il n'est hom tant iriez, s'il oïst la voiz de la dame, qui n'eüst joie* (239-240), et confond les démons:

> Alez hors de ceenz, car vos n'avez droit en l'ame du preudome, que q'il ait fet arriere; il est pris au service mon fill et le mien, e fesoit sa penitence en cest hermitage des pechiez qu'il avoit fet. (240-243)

Les arguments des démons (*il nos avoit plus serviz que vostre fill ne vos*, 243-244) n'y peuvent rien:

> Li deable s'en vont tot desconfit et tot dolent, e la doce Mere Dieu prent l'ame de l'ermite, qi estoit partie du cors, si la commande as angles, qu'il en facent present son chier fill en Paradis; e li angle la prennent, si commencent a chanter de joie (240-251).

Même s'il s'agit là d'un miracle marial très répandu[4], son intégration au récit n'est nullement gratuite: la Médiatrice apporte ici un message d'espoir au roi en proie au doute, en mettant en même temps en valeur la relation qui l'unit au Fils de Dieu. Sa présence est déjà rassurante: il suffit de la douceur de sa voix pour muer toute tristesse en joie.

Sa deuxième intervention est plus significative encore. Arrivé au terme de son pèlerinage, Arthur assiste dans la chapelle Saint-Augustin à un 'miracle de Saint-Grégoire': miracle christique très populaire au Moyen Âge, attestant l'authenticité de la Présence Réelle, où l'hostie est transformée en chair vive du Christ[5]. Le miracle est précédé d'une scène de la 'Vierge à l'Enfant':

*qui de buen cuer vos reclaime*. (5000-5003), ou encore lorsque celle-ci conjure le chevalier de la secourir: *Sire, (...) por icele pitié que li Sauverres del mont out de sa doce mere a icel jor que il reçut mort, quant il l'esgarda au pié de la croiz et il la conmanda Saint Jehan a garder, aiez pitié et merci de madame ma mere et de moi* (5008-5011).

[4] Voir *Perlesvaus* (Nitze – Jenkins, 1937, t. 2: 212).

[5] Voir Roach (1939), qui analyse en détail les sources littéraires et théologiques de cette scène dans le *Perlesvaus*, tout en reconnaissant l'autonomie de l'auteur (qu'il appelle 'a conscious artist', p. 11) dans le traitement et l'agencement des données traditionnelles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> [Arthur] voit a destre de l'ermite le plus bel enfant que nus veïst onques (...). A la senestre partie avoit une dame si bele que toutes les biautez du monde ne se porroient conparer a sa biauté. Qant li sainz hermites ot dit son Confiteor (...) la dame prist son fil e ala seoir a la destre partie vers l'autel, desus une chaiere molt riche, e mist son fill desus ses genoz e le commença a besier molt docement. 'Sire, fet ele, vos estes mes peres, e mes filz, e mes sire, e garde de moi e de toz.' (291-299)

Même si Marie trône sur une *chaiere*, ses gestes n'ont rien d'hiératique; ils expriment la tendresse maternelle purement humaine. Ses paroles, pourtant, énoncent la vérité fondamentale du dogme de l'Incarnation[6]. De même, pendant la Consécration, lorsqu'elle offre l'enfant au célébrant, elle rejoue par ce grand geste symbolique son rôle dans le drame de la Rédemption: celui de la *Theotokos* apportant à l'humanité le Sauveur. L'enfant offert devient dans les mains de l'ermite le Crucifié sanglant, dont la vue émeut le roi Arthur jusqu'aux larmes, l'arrachant ainsi à sa torpeur spirituelle. A ce moment, le Christ supplicié redevient enfant. A la fin de la messe, l'imagerie tourne de nouveau à l'idylle:

> Li filz prist la mere par la main, e s'esvanoïrent fors de la chapele a la graigneur conpeignie e a la plus bele que nus eüst onques veüe. La flanbe qui descendue estoit parmi la verriere s'en ala avec cele conpeignie. (322-325).

La présence de la Vierge pendant cet épisode n'est donc, nous l'avons vu, nullement accessoire: Marie est au centre du miracle, tout comme elle est au centre du mystère de l'Incarnation. Mais son rôle ne saurait non plus être justifié par la seule approche théologique: chaque fois qu'elle apparaît, nimbée de clarté et entourée de musique – celle des anges ou celle de sa propre voix – elle apporte sérénité et douceur. Elle humanise, voire 'poétise', ce que l'image aurait pu avoir de rude, d'abstrait ou même de cruel[7].

La dernière apparition de la Vierge a lieu, bien plus avant dans le texte, dans le cadre d'un songe miraculeux de la reine Jandrée, païenne devenue aveugle à cause de sa haine pour la *loi des crestiens*. Jandrée, dont le cœur s'est déjà quelque peu adouci, prie *le seignor en cui cil de la*

[6] Tout en écoutant avec étonnement ces paroles, Arthur *esgarde a une verriere devers l'autel, e voit une flanbe parmi venir, lués que la messe fu commenciee, plus clere que rais de soleil, e est descendue desus l'autel* (301-304). Roach (1939: 55, n. 4) y voit une lumière du Saint-Esprit, mais omet d'y voir la symbolique de l'Incarnation et de la virginité de Marie, intacte bien que fécondée par Dieu, tout comme la verrière est traversée par la lumière sans être brisée.

[7] Ch. Méla (1984: 203) parle de la 'substitution de la sainteté maternelle à la violence paternelle première'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Novele Loi croient* de lui faire recouvrer la vue; elle s'endort après avoir fait cette prière, et voit dans son rêve en premier lieu la Nativité:

> ...me sembla que je veïsse une des plus beles dames del monde, si se deliverroit d'un enfant ça dedenz, e avoit environ li autresi grant clarté come se li solaus i luisist. (...). Il me sembloit que il avoit a son delivrer une compaignie de gent, la plus bele que nus veïst onques, si avoit eles autresi come oisel, e demenoient mout grant joie. Il m'estoit bien avis que uns anciens hom me disoit (...) que la dame n'avoit mie perdue sa chasteé por l'enfant. Je fui molt a aise tant comme ceste chose me dura (9217-9226)

La vision possède cette même tonalité sereine et lumineuse que nous avons relevée dans les épisodes précédents; elle s'assombrit par la suite, lors du passage aux scènes de la Passion, avec le Christ souffrant au centre de l'image. Pourtant, la Crucifixion est, elle aussi, perçue par le biais de l'émotion maternelle:

> Je vi la dame au pié de la croiz, e reconnui que je avoie veü delivrer de l'enfant. Mais nus ne vos savroit descrivre le grant duel qu'ele menoit. D'autrepart de la croiz avoit .i. homme, qui (...) reconfortoit la dame au plus biau que il pooit. (9237-9241)[8].

Les larmes que cette vue inspire à Jandrée lui rendent la vue: sa conversion n'est pas due à un *Deus ex machina*, mais est favorisée par une sorte d'empathie féminine qui lui fait épouser le regard de la Vierge et partager successivement la joie et la douleur de celle-ci. Même si Marie n''agit' pas directement, elle n'en garde pas moins son rôle médiateur: la médiation n'est pas ici intercession directe, mais une invitation à partager ses émotions, saintes et humaines à la fois, tandis qu'est redite sa part dans l'économie du Salut.

## 2. La Veuve

La mère du héros éponyme est nommée, comme chez Chrétien de Troyes, *la Veve Dame*. Pourtant, son veuvage mis à part, elle s'oppose littéralement à son prédécesseur féminin du *Conte du Graal*. Au plan narratif, d'abord: non seulement elle ne meurt pas au seuil de la carrière de son

[8] C'est justement cette représentation du calvaire – Marie et saint Jean au pied de la croix – qui est placée en tête du prologue du *Perlesvaus*, interpolé dans deux manuscrits du cycle *Lancelot-Graal* (mss BN 120 et Arsenal 3480, fol. 520, XV^e siècle; voir le frontispice du *Perlesvaus*), bien que la Vierge n'apparaisse pas dans ce prologue. C'est dire à quel point sa présence s'impose dans le texte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fils, mais au contraire, l'auteur lui assigne une large place dans le roman, du début à la fin. Son apparition précède celle du héros; elle assiste ensuite à l'ascension continue de celui-ci, reparaissant à plusieurs reprises dans la narration, avant de connaître une mort *in odore sanctitatis* dans le Château du Graal, à la fin du roman[9]. Au plan idéologique, l'opposition est plus accusée encore: loin de vouloir élever son fils dans l'ignorance de sa vocation chevaleresque, la *Veve Dame* du *Perlesvaus* ne cesse, au fil du récit, de rappeler à son fils son destin chevaleresque, de l'encourager à de nouveaux exploits, de l'exhorter à s'acquitter de ses devoirs envers la famille et envers Dieu (ll. 1073-1074, 5312-5314, 5253-5263 et *passim*); le devoir filial n'étant d'ailleurs guère dissociable des obligations religieuses[10]. Ceci est exprimé on ne peut plus nettement dans le dialogue de Gauvain avec Perlesvaus, lorsque celui-là transmet au héros le message de sa mère:

> Si vos pri [fait Gauvain] (...) que vos metez consel et force et paine et entente a aidier li, car vos en avez bien cuer et pooir, et de nule chevalerie que vos peüssiez fere ne devez vos monter en gregnor pris (...). Vos en avrez los a Deu et pris au siecle. – Ce conois je bien, fet Perceval, car l'aide et le consel de moi doit ele avoir par dete, et se je ainsi nel faz j'en doi avoir reproche a Deu et estre blazmez conme recreant au siecle (4767-4779)

Et l'ermite d'enchaîner:

> Vos em parllez selonc l'Escripture (...), car cil qui son pere et sa mere n'eneure ne crient ne n'ainme Nostre Segnor (4779-4781).

Même si elle a besoin de l'aide de son fils (*Si m'avroit grant mestier ses hardemenz, car il me lessa en grant guerre qant il s'en parti*, ll. 1074-1075), la *Veve Dame* ne fait pas pour autant figure de pauvre *desconseillee*. Elle adopte au contraire une voix bien autoritaire, s'exprimant volontiers dans de longs sermons, animés, il est vrai, d'un esprit fort peu évangélique:

> Mes or vengiez vostre honte por racroistre vostre enor, car nus ne se doit lessier amenuisier de sun droit envers mauvés home. Beau filz, si gardez bien que la honte ne li domages que l'en m'a fet (...) ne soit refroidie en vos, car honte qui est fete a home preu et viguereus ne doit mie refroidir en lui, mes toz jorz redoier et enasprir; et si doit toz jorz avoir en remembrance ses ennemis, (...) car nus ne puet trop grever sun ennemi, se l'en nel veut lesier por Dieu (5253-5263)[11].

[9] *Sa mere e sa suer (...) qui la dedenz estoient menoient sainte vie e religieuse. Il furent la dedenz ainsi que Dieu plot, que sa mere devia...* (10127-10130).

[10] Voir Bogdanow (1984: 60): 'il n'y a pas d'opposition dans notre roman entre les devoirs filiaux et le *travail por Deu servir*'.

[11] Son ennemi le plus grand étant un *mescreanz*, Roi del Chastel Mortel, on serait tenté de voir dans cette Dame aux parentèles impressionnantes (elle est nièce de Joseph

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elle n'hésite pas non plus à admonester celui qu'elle sait pourtant être *li meaudres chevaliers del monde*, lui révélant ouvertement sa culpabilité:

> Et si vous di, beaus douz filz, que vous avez granz corpes en sa mort [celle du Roi Pêcheur]; et si vos di por voir que vos estes li chevaliers par qui il chaï primes en langor (5279-5281)

La réaction de Perlesvaus est plus explicite encore:

> Perlesvaus a sa mere escoutee, s'a molt petit respondu, mes molt li plest quanqu'ele li a dit. (5285-5286)

Nous sommes bien loin d'un Raoul de Cambrai, renvoyant brutalement sa mère *sa pance encraissier*, sans qu'elle ait son mot à dire sur les affaires des hommes!...

Une fois l'héritage paternel reconquis, c'est encore la *Veve Dame* qui indique à son fils la voie de la chevalerie nouvelle, dans un discours aux accents prédicateurs et enflammés, dignes de saint Bernard dans son *De Laude Novae Militiae*:

> Beau fils (...), je vos pri que la loi au Sauveor ne soit mise en oubli ne en nonchaloir la ou vous la porroiz essaucier, car nul si buen seignor ne porroiz vos servir, ne nus ne set si bel guerredoner. Beau filz, nus ne puet estre buens chevaliers s'il ne le sert et aime; tuit li buen chevalier iront en sa conpaignie. Gardez que vous soiez adés en sun service, ne vous delaiez por nule pensee, mes soiez en sun conmandement ausint au vespre conme au matin; si ne forsligneroiz mie de vostre lignage, et Dex vous en doint pensee et volenté eisi com vos l'avez conmencié (5428-5434).

La mère du héros n'est certes pas une incarnation de douceur ni de tendresse. Mais la relation mère-fils n'est pas pour autant perçue uniquement à travers les obligations filiales de vengeance ou les exhortations solennelles d'une mère autoritaire. Quelques phrases dans le texte permettent de nuancer cette image un peu rude:

> La Veve Dame, qui molt amoit sun fil (...) rent graces molt souvent au Sauveor del mont, et li proie c'a sun fil prest espace de vie. (5437-5440)

> Perlesvaus vint en la chambre ou sa dame e sa mere gisoit (...). Il tint sa seror par la main e vint devant li. Tantost com ele les conut, si

d'Arimathie) la figure de *Mater Ecclesia*, montrant la voie du Salut mais ayant besoin de protection de ses fidèles. Ajoutons, pourtant, qu'il s'agirait d'une Église bien militante! Voir aussi l'analyse du thème de la vengeance lié à la *Veve Dame* par Kelly (1974: 131-141), particulièrement p. 140: 'The primary condition of filial obligation of Perlesvaus (a "savior" figure) brings to mind the biblical association of the Messiah with his mother. The *enemies* of the Veve Dame which must be overcome by her son remind us of the enmity between the serpent and the woman in the Book of Genesis'.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

> comença a plorer de joies. Aprés baisa l'un e l'autre. 'Biax filz, fet ele, beneoite soit l'eure que vos nasquistes, car par vos me revienent tot mi grant anui en joie. Or porroiz je bien finer, se Damledex voloit, car j'ai assez longuement vesqu. – Dame, fait il, vostre vie ne vos doit mie anuier, car ele ne fait a nului mal (...)' (8904-8911).

De même, bien que le héros parte souvent vers de nouvelles missions, il trouve entre ses escapades le temps de séjourner avec sa mère:

> Perlesvaus fu aveques sa mere grant piece et aveques sa seror (5440-5441).
>
> Il sejorna grant piece avoeques sa mere dedenz le chastel (8925).
>
> Perlesvaus fu en cel chastel grant tans, que il onques ne s'en mut por nule aventure querre, ainz avoit si son corage atorné au Sauveeur du mont e a sa doce mere. Sa mere e sa suer (...) qui la dedenz estoient menoient sainte vie e religieuse. (10125-10129)[12].

On voit bien que, même retirée du monde, la *Veve Dame* ne partage pas avec la plupart des mères arthuriennes le 'rôle très effacé et sort très douloureux pour la mère biologique, toujours destinée à la perte de son fils'[13].

## 3. La Mariée

Pourquoi donc intervient à ce moment la femme adultère? La Guenièvre du *Perlesvaus* est pourtant, elle aussi, bien différente des Guenièvre des autres romans. En effet, son adultère même n'a rien d'une certitude. Dans sa confession avortée (puisqu'il refusera de se repentir) Lancelot avoue, il est vrai, son amour interdit pour la femme de son souverain. Mais une déclaration analogue de la part de Guenièvre nous manque: leur relation n'est d'ailleurs nulle part évoquée en termes précis. Dès le début du roman, nous voyons Guenièvre profondément attristée à cause de la *volentez delaianz* du roi:

> La roïne Guenievre en estoit si dolente qu'ele ne savoit conroi de li meïsme (76-77)

Il apparaît évident que sa tristesse est due non à quelque raison personnelle, mais à la honte que lui cause la déchéance du roi son époux.

[12] Nous soulignons le rapprochement de deux 'mères', puisqu'il nous semble renforcer la dimension religieuse de la relation filiale. Un psychanalyste, toutefois, trouverait probablement beaucoup à dire sur cette vie commune de la mère et du fils, ainsi que sur la froideur de celui-ci devant les charmes féminins!

[13] Benito (1998: 33).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mais elle ne serait pas une héroïne perlesvausienne si dans un premier temps elle ne le disait ouvertement au roi:

> J'é veü a tel jor com hui est, que vos aviez si grant plenté de chevaliers en vostre cort que a paines lé poïst on nonbrer. Ore en i a si poi chascun jor que ge en é grant vergoigne (...); si é grant poor que Dex ne vos ait mis en obli (84-88),

et ensuite si elle n'y trouvait vite un remède efficace:

> Sire, dist la roïne, se vos aliez a la chapele Saint Augustin (...), que on ne puet trover se par aventure non, je cuit que vos avriez le talent de bien fere au reperier. Car nus no requist onques desconseilliez que Dex no conseillast por lui, porqu'il le priast de buen cuer. (91-95)

Au conseil pratique se joint ici une constatation théologique, exprimant une des idées maîtresses du roman: c'est encore une fois la femme qui devient le porte-parole de l'auteur. Autre chose caractéristique du *Perlesvaus*: Arthur écoute les remontrances et les conseils de sa femme sans rechigner, comme s'il en avait l'habitude. Il agira de même, lorsqu'il se verra de nouveau moralisé après son retour de pèlerinage:

> Sire, fet la roïne, or poez vos bien savoir que hauz hom, e riches, e poissanz, doit estre molt hontex qant il devient mauvés. (...) Vos devez estre molt joiex qant il sovient le Sauveeur de vos. Or fetes son commandement. – Certes, dame, si feré ge (...) (557-565).

Guenièvre vertueuse, soit. Mais donnant la vie, cela pose davantage question. Dans la plupart des romans arthuriens, la reine est stérile: or l'auteur du *Perlesvaus* en fait, suivant une tradition relativement isolée, la mère de Loholt, fils d'Arthur. Qui plus est, c'est justement la douleur causée par la mort de son fils, conjointement avec le souci pour le sort du roi, qui va précipiter sa fin:

> la roïne en maine tel duel por le roi e por la mort son fil que l'en dist qu'ele morra (7110-7111; v. aussi ll. 6355-6357; 6376-6377; 7149-7150).

Guenièvre est donc totalement exempte de la responsabilité de la destruction du monde arthurien (qui, d'ailleurs, n'a pas lieu dans le *Perlesvaus*; lorsque des problèmes politiques surgissent dans le royaume après la mort de la reine, ils sont dus plutôt à son absence aux côtés du roi: on dirait que celui-ci s'égare, privé du conseil judicieux de sa femme). Sa mort est celle d'une épouse et d'une mère exemplaire; son tombeau même apparaît comme une expression de son dévouement familial et de sa piété:

> li cors de la roïne gist en cel sarchou (...), e en l'autre est li cief de son fil, dusc'a icele hore que li rois iert finez, a qui Dex doinst longe vie; mais la roïne dist a la mort que on meïst son cors dejoste le suen. De

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ce avon nos ses letres e son seel. Ceste chapele e cest liu fist ele renoveler en itel maniere, anchois qu'ele morust. (7597-7602).

Propagande pour Glastonbury, se vantant de posséder les reliques d'Arthur et Guenièvre, qu'il fallait par conséquent 'laver de tout péché'? Sans doute, mais en tout cas une telle Guenièvre s'inscrit bien dans la lignée des figures féminines perlesvausiennes: puissantes, dotées d'une voix forte qu'elles n'hésitent pas à faire entendre, en admonestant ou exhortant les hommes, tout en leur indiquant la voie salutaire.

## CONCLUSION

Les trois figures féminines analysées étonnent par leur relief et leur autonomie. Puissantes, dotées d'une forte personnalité, médiatrices ou conseillères, ces femmes apparaissent sinon comme supérieures aux hommes, du moins leurs égales. Aussi les hommes les traitent-ils comme telles: leur voix est écoutée, toujours avec une attention et un respect bien réfléchis[14]. Car il ne s'agit pas pour autant d'un culte idolâtre et d'une soumission irréfléchie caractérisant la relation courtoise[15]. Le *Perlesvaus*, une fois de plus, adopte résolument une position originale et indépendante: loin de toute misogynie condamnant la femme trop faible (ou même diabolique, comme dans la *Queste del Saint Graal*) à l'effacement, il n'exalte pas non plus la Dame impérieuse dont les caprices ne doivent être ni raisonnables ni motivés. Entre l'Esclave et la Déesse, il pose la figure de la Mère qui n'est ni possessive (ou, comme nous dirions aujourd'hui, toxique), comme celle de Perceval dans le *Conte du Graal*, ni effacée et soumise, comme celle de Lancelot ou de Galaad dans le *Lancelot*: c'est une mère aimante et responsable à la fois, en accord avec l'éthique de la responsabilité qui est la véritable clef de voûte de l'univers perlesvausien. La 'triade maternelle' – Marie, *la Veve Dame*, Guenièvre – reflète aussi les trois degrés de perfection féminine, en allant du haut vers le bas: la Vierge, la Veuve, la Mariée[16]. Par la gradation de ces trois avatars de la Mère – de la Vierge souveraine céleste à la femme du

[14] Pour la Vierge Marie cela peut paraître évident, quoiqu'il existe une anecdote, selon laquelle saint Bernard (dont la dévotion mariale est pourtant bien connue), interpellé miraculeusement par une statue de la Vierge, lui aurait répondu: 'La femme doit se taire à l'église!' ...

[15] Celle-ci est dénoncée de manière magistrale dans l'épisode de la confession de Lancelot; l'accusation de l'ermite n'y porte pas tant sur la transgression du sixième commandement que sur celle du premier: Guenièvre est plus importante que Dieu pour Lancelot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

souverain terrestre, en passant par la mère du Chevalier-Sauveur – l'auteur du *Perlesvaus* échappe au paradoxe médiéval qui faisait de la virginité la condition *sine qua non* de la sainteté, tout en reconnaissant dans la maternité et la procréation presque l'unique raison d'être de la femme dans la vie quotidienne (*idem* du point de vue théologique). En donnant à la *Veve Dame* une part active dans l'éducation de son fils et en faisant de la Dame courtoise une mère dévouée, il résout un deuxième paradoxe, se greffant sur le premier: la femme dans la vie réelle n'est que mère, mais l'héroïne romanesque est stérile.

Marie, puissante mais pleine de douceur et de tendresse; la *Veve Dame*, mère ambitieuse, autoritaire, vindicative même; Guenièvre énergique, décidée et avisée: trop vivantes pour n'être qu'une incarnation de concepts abstraits, ces figures féminines se détachent sur le fond du texte, tout comme le *Perlesvaus* lui-même se détache sur le fond des autres romans graaliens. Elles enrichissent la complexité et la beauté de ce roman qui n'est peut-être pas aussi paradoxal qu'on aurait tendance à le croire.

## RÉFÉRENCES

*Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*. Éd. par NITZE William A. – JENKINS T. Atkinson. 1932-1937. Vol. I: *Text, Variants and Glossary*. Vol. II: *Commentary and Notes*. Chicago: University Press (réimpr. 1972. New York: Phaeton Press).

*BDBA* = *Bien dire et bien aprandre* 16. 1998. *La mère au Moyen Age*. Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3.

BOGDANOW, Fanni. 1984. "Le *Perlesvaus*". In: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. vol. IV, t. 1 (Supplément à la partie D). 43-67.

GORECKA-KALITA, Joanna. 1999. "*Ave Eva*. Féminité funeste et féminité rédemptrice dans les romans du Graal composés au XIII^e^ siècle". In: MODRZEJEWSKA, Krystyna (éd.). *La femme dans la littérature française – symbole et réalité*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. 17-25.

KELLY, Thomas E. 1974. *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus. A Structural Study*. Genève: Droz.

LE GOFF, Jacques. 1984. "L'amour et la sexualité". *L'Histoire* 63. 52-59 (repris sous le titre "Le refus du plaisir". In: LE GOFF, Jacques. 1985. *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard. 136-148).

MÉLA, Charles. 1984. *La reine et le Graal*. Paris: Seuil.

ROACH, William. 1939. "Eucharistic Tradition in the *Perlesvaus*". *Zeitschrift für Romanische Philologie* LIX. 10-56 [17].

[16] Cette hiérarchie est exprimée au IV^e^ siècle déjà par saint Ambroise (*Sur les veuves*). V. aussi *BDBA* (Benito, p. 31) et J. Le Goff (1984).

[17] Citons encore une étude que nous n'avons malheureusement pas pu consulter: Berkvam-Desclais, Doris. 1981. *L'enfance et la maternité dans la littérature des XII^e^ et XIII^e^ siècles*. Paris: Champion.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# RHÉTORIQUE ET SYMBOLIQUE DU PUITS DANS LE ROMAN DE RENART

VESSELA GUENOVA
Université de Sofia 'St. Kliment Ohridski'

Un puis avoit enmi la cort:
Renart le vit, celle part court
[...] Moult par le vit parfont et le.
Seigneurs, or escoutez merveilles!
En ce puis si avoit deus seilles:
Quant l'une vient, et l'autre vait. (vv. 145-153)[1]

Le puits, lieu central de la narration dans la branche IV du *Roman de Renart*, est un espace mystérieux et riche, à la fois rhétorique et symbolique, chargé de multiples significations. Déjà, à la suite de Roger Dragonetti, Claude Reichler (1979: 123) avait attiré l'attention sur la richesse de son symbolisme, en relevant que 'Le puits de cette grasse abbaye est un lieu où prolifère toute une richesse métaphorique et symbolique, et celui qui y choit prend à son tour valeur figurée'.

Reichler analyse brièvement la rhétorique du puits renardien à travers la dimension symbolique de la parodie littéraire dans la branche IV et la stratégie trompeuse par l'inversion; nous essaierons d'aller un peu plus loin dans l'analyse de la rhétorique et du symbolisme de l'espace du puits. Il n'y a pas d'intéressant que la parodie, ou pour dire autrement, l'intertextualité littéraire, dans son antre profond et étroit. La rhétorique du puits est de plus celle du désir et du mirage, de l'inversion essentielle des valeurs. En tant que tactique rhétorique et trompeuse – qu'il s'agisse de valeurs morales, culturelles, religieuses, mais aussi, verbales – cette mise à l'envers présente un jeu subtil avec les valeurs acquises dans l'espace hautement signifiant du puits, qui range la branche parmi les meilleures réalisations de la stratégie trompeuse globale du *Roman de Renart*. Parallèlement à cette rhétorique du retournement, la symbolique du puits offre de son côté une image réduite du cycle renardien même, régi par sa logique principale – celle de la déception, et témoigne de la maestria avec laquelle le récit exploite la mobilité du symbolisant aux fins de la ruse textuelle.

[1] Le *Roman de Renart* est cité d'après l'édition *Le Roman de Renart* publié par Ernest Martin (1882), volume I, branche IV.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tombé par mégarde dans un puits profond, Renart voit une chance de s'en sortir lors de l'arrivée de son éternel adversaire, le loup Ysengrin. Il s'agit pour cela d'échanger leurs places. Cette action autrement si simple acquiert cependant ici des enjeux inattendus et des dimensions vraiment cosmiques, car pour y arriver, Renart 'remue ciel et terre', dans tous les sens de cette expression. Ce qui lui donne effectivement la possibilité de jouer avec toutes les valeurs préétablies, c'est l'espace même du puits dont il essaie de s'échapper, un espace bien représentatif de la dimension trompeuse du texte.

Le puits renardien, espace symbolique par excellence[2], 'métaphorise' certes bien l'amour courtois en tant qu'éternelle recherche d'un Autre éphémère mais irrésistible. Dans le cadre de son étude sur le discours séducteur, Claude Reichler (1979: 79-129 et plus spécialement, 122-125) propose une brillante analyse de cette signification symbolique du puits renardien. La soif de Renart, qui l'attire dans le puits, apparaît comme l'image stéréotypée du désir, et l'eau dévoile ses deux composantes métaphoriques: le 'miroir de Narcisse' et l'image de la femme convoitée (*Eve* – 'eau'). La méprise facile de Renart soulignerait également un autre trait de la courtoisie: l'absence réelle de dialogue amoureux. Tout n'y est que 'monologue, dont le lieu du désir, la trappe, le puits, renvoie l'écho'. Le puits monastique se présente donc comme une métaphore ironique de la situation courtoise, comme un espace construit à l'image de l'amour courtois[3].

Or, l'espace du puits présente également d'autres potentialités symboliques bien propres au discours trompeur dans le cycle renardien, et qui conditionnent et rendent possible l'inversion des valeurs à laquelle se livre Renart. Au-delà des piques lancées à l'amour courtois comme

[2] Dans la symbolique traditionnelle, le Puits réfère au principe féminin, à la matrice, mais aussi, à l'âme humaine. Comme il est relié au monde sous-terrestre, le Puits contient souvent des eaux magiques aux propriétés curatives, ou qui ont le pouvoir d'exaucer des vœux. Le Puits fermé symbolise la virginité; le Puits alimenté par un ruisseau symbolise l'union des principes masculin et féminin. Dans la mythologie celtique, le Puits sacré mène à l'autre monde et possède des pouvoirs magiques. Dans la symbolique hébraïque, le Puits d'eau douce signifie la Torah ou le Pentateuque. Dans le christianisme, le Puits est le symbole du salut et de la purification. Le Puits, la source ou le ruisseau qui jaillissent au pied de l'Arbre de Vie dans le Paradis, symbolisent l'eau vive, tout comme les quatre fleuves dans le jardin d'Eden... (Cooper, 1993: 86).

[3] '[...] l'objet du récit renardien est précisément la méprise caractéristique de la courtoisie, celle d'une parole enclose dans son cercle. Il n'y a pas de dialogue amoureux dans la *fine amor*, dit le texte de *Renart*, mais seulement un monologue dont le lieu du désir, la trappe, le puits, renvoie l'écho. La *voiz dou puis* est un chant qui séduit l'amant, dont l'amour, bien loin d'affirmer une transitivité, se transforme en un émoi solitaire.' (Claude Reichler, 1979: 124-125)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

valeur critiquée et parodiée dans le cycle, le puits 'métaphorise' aussi 'la déception' comme valeur propre à l'œuvre.

En effet, le puits renardien est devenu l'espace symbolique de la 'déception' (dans la signification de tromperie, trahison)[4]. Espace fourbe et malicieux, il attire ses victimes d'abord par une supercherie au niveau du visuel: Renart et Ysengrin croient **voir** dans le puits des personnes qui n'y sont point. Suit la déception auditive: à chaque fois, une voix semble **répondre** à leurs reproches ou exhortations adressées aux fantômes qu'ils croient voir:

> Il (*Renart*) li (*à sa femme*) demande par vertu
> "Di moi, la dedens que fais tu?"
> La vois du puis vint contremont;
> Renars l'oï, drece le front.
> Il la rapelle une autre fois:
> Contremont resorti la vois. (vv. 163-168)
> Puis (*Ysengrin*) a usle par grant vertu;
> A son umbre dist: "qui es tu?
> Pute orde vilz, pute prouvee,
> Qant o Renart t'ai ci trovee!"
> Si a ulle une autre foiz,
> Contremont resorti la voiz. (vv. 223-228)

En se basant ainsi sur le reflet, le renvoi, l'écho du réel, le puits, espace trompeur, crée ses propres déceptions, ses propres fantômes de la ruse, construisant et tendant de cette manière son piège, auquel même Renart ne saura résister.

L'écho, généré et transformé par l'espace trompeur qui l'a engendré, devient à son tour trompeur, incitant Renart à descendre de son propre gré dans le trou du puits. Piégé, il n'a d'autre recours que de s'inspirer lui-même de l'aspect trompeur de l'espace dans lequel il vient d'aboutir, pour mettre en œuvre une stratégie trompeuse brillante et complexe, basée sur l'inversion des valeurs. Une fois de plus Renart recourt à son langage décevant, qui bouleverse allègrement l'ordre établi du monde. Dans son entretien avec Ysengrin, le goupil trace les contours d'un monde à l'envers, en intervertissant les valeurs préétablies et considérées comme fixes, du monde réel. Il pervertit ces valeurs à travers une approche antithétique complexe des composants de la réalité.

[4] La 'déception' est le terme que la critique renardienne emploie volontiers pour nommer et caractériser les tromperies du goupil; en effet, il semble bien approprié à désigner sa virtuosité ès ruses. 'Œuvre du diable, la déception est le terme d'un chemin dont l'entrée est la tentation: le chemin du signe dévié.' (Reichler, 1979: 125).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'inversion des valeurs est un procédé commun de l'esthétique médiévale, employé fréquemment dans tous les genres de la littérature comique, parodique et satirique. Les inversions du haut et du bas, du noble et du profane, du terrestre et du céleste, de l'Enfer et du Paradis, sont autant de procédés opérant sur le changement de la direction dans le mouvement de symbolisation médiévale, dans lequel les réalités terrestres symbolisent toujours des réalités célestes, spirituelles. La branche IV a érigé ce renversement fondamental en thème de sa fiction narrative, tout en le soumettant à la logique omniprésente de la ruse renardienne.

A la base de l'édifice trompeur de l'inversion se situe la 'substitution de la vérité par le mensonge'. Afin de mieux inscrire son projet décevant dans le cadre spatial qui lui a été imposé, Renart reprend la symbolique traditionnelle du monde sous-terrestre, gardant inaltérés les emplacements spatiaux de la Vie et de la Mort; par contre, il prétend appartenir aux morts, et endosse volontiers le nom de 'feu Renart', c'est-à-dire, d'un 'non-Renart', d'un 'Renart ayant existé':

> Ja sui je vostre bon voisin
> Qui fui jadiz vostre compere...
> [...]
> Mais l'en m'apelle feu Renart
> Qui tant savoit d'engin et d'art
> [...]
> Nulz hons ne s'en doit merveiller,
> Se je sui mors... (vv. 236-245)

A partir de ce mensonge de base, Renart tisse tout un réseau de valeurs interverties. Le corporel et le spirituel sont soumis à une permutation brutale. Au lieu de la conception traditionnelle des deux réalités: terrestre et céleste, et qui veut que le corps du défunt repose dans un cercueil sous terre, tandis que son âme s'élève dans les cieux, Renart situe son âme dans le puits souterrain, et son corps dans la bière restée sur terre. Dans l'interprétation renardienne, c'est bien l'âme du goupil qui converse avec le loup, mais elle est sous terre, dans un sombre puits qui, d'un côté, rappelle singulièrement une tombe, et d'un autre, a toutes les qualités décevantes pour être traité de diabolique:

> Que li miens corps gist en la biere
> Chiez Hermeline en la tesniere,
> Et m'ame est en paradis mise,
> Devant les piez Jhesu assise. (vv. 261-264)

> Se tu es ou regne terrestre,
> Je sui en paradis celestre. (vv. 267-268)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'intention de la tactique verbale trompeuse se précise: le renversement des notions de base du monde humain vise à renverser également leur valorisation, à rendre attirant pour l'adversaire ce qui est en fait abject et dangereux pour lui, pour pouvoir ensuite tirer profit de son aveuglement. Ainsi le renversement suivant est-il un développement du précédent, toujours basé sur la doctrine chrétienne. Cette fois, ce sont le Paradis et l'Enfer qui changent d'emplacement dans une remarquable antithèse spatiale:

> Se tu es ou regne terrestre,
> Je sui en paradis celestre.
> Ceens sont les gaaigneries,
> Les bois, les plains, les praieries;
> Ceens a riche pecunaille,
> Ceens puez veoir mainte aumaille... (vv. 267-272)

Suit une description détaillée de cet endroit de rêve. Un clin d'œil est adressé ici à l'animalité anthropomorphique du cycle: le paradis décrit par Renart est un endroit paradisiaque 'spécial loups': plusieurs critiques renardiens ont relevé la description qui, à force d'accumuler des proies alléchantes, tourne au comique:

> Ceens a riche pecunaille,
> Ceens puez veoir mainte aumaille
> Et mainte oeuille et mainte chievre,
> Ceenz puez tu veoir maint lievre
> Et bues et vaches et moutons,
> Espreviers, ostors et faucons. (vv. 271-276)

L'antithèse spatiale se double dans un deuxième temps d'une antithèse morale. Les valeurs fondamentales du *Bien* et du *Mal* sont à leur tout interverties: dans la conception renardienne, le Bien descend vers le Paradis sous terre, entraîné par son extrême pesanteur, tandis que le Mal, léger comme un duvet, remonte vers le haut du règne terrestre:

> Diex si par est ainsi poissanz
> Que quant li biens est si pesanz,
> Si s'en devale ca dejus,
> Et touz li maus remaint lassus. (vv. 305-308)

De cette manière, dans le vertige quasi vraisemblable de la construction renardienne d'un monde à l'envers, Ysengrin sent naître et grandir en lui le désir impérieux de *descendre dans le paradis*, et n'a bientôt d'autres préoccupations que de changer de place avec le goupil. La tactique discursive de celui-ci, basée sur l'inversion des valeurs, réussit admirablement bien. Pour tromper son adversaire, Renart, dans une

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

démarche virtuose, et à l'aide de sa ruse verbale, construit un monde entier, illusoire mais tentant, où il le fait basculer[5].

Pour exacerber davantage le désir du loup, Renart se fait prier pour l'y admettre, entretenant et gonflant encore sa frustration; finalement, il fait mine de consentir, si bien que Ysengrin s'empresse de descendre, se laissant ainsi prendre au piège du puits, espace fondamental de la déception et, plus généralement, de la ruse renardienne *textuelle*.

Ainsi touche-t-on au niveau le plus globalisant de la symbolique du puits dans la branche IVM: il figure le monde entier dans lequel Renart vit, et où il doit se débrouiller seulement à l'aide de sa ruse.

La structure de la narration rappelle un entonnoir: l'espace trompeur attire irrésistiblement les protagonistes, leur permettant d'échapper d'abord, de revenir ensuite, au monde trivial du quotidien. La spatialité de la branche en témoigne de manière évidente.

C'est une spatialité d'abord très plastique, malléable, qui change volontiers, proposant au goupil en quête de proie une suite d'espaces divers:

> S'en est tornez vers une pree.
> Si con il vint en une aree,
> S'en va Renart par une broce [...]
> Lors se remet en l'anbleüre
> Fors del bois, et vint en l'oreille. [...]
> Lors dist qu'il fait maveis atendre
> En leu ou l'en ne puet rien prendre.
> A icest mot par un sentier
> S'en corut un arpent entier. [...]
> Si a choisi en un plessié,
> Par encoste d'unes avoines,
> Une abeïe de blans moines
> Et une grange par dejoste...[...] (vv. 39-67; c'est moi qui souligne)

La topographie semble vouloir se faire accueillante et propice aux ruses renardiennes, puisque ce kaléidoscope d'espaces conduit finalement Renart à l'abbaye où il trouve bonne chère. L'abondance et l'alternance constante de ces espaces les apparente quelque peu à un décor de théâtre, défilant autour de Renart immobile et aux aguets.

[5] 'Le ciel et l'enfer, le haut et le bas, les pôles du bien et du mal n'auront donc été que les effets de ressemblance, réversibles, d'une voix paradisiaque façonnée par les couleurs de rhétorique dont la balance et l'aiguille équilibrante sont soumises au bon plaisir du rectoricien. La voix du mort altère le sens des mots, les plie au gré de sa balance, les tropologise en les bestournant... (...) Renart vide les signes de leur sens, pour les changer en simulacres dont le creux produit avec la complicité de l'art du rien, toute la force de résonance du discours narratif.' (Dragonetti, 1978: 793).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Or, la spatialité de la branche IV est également ambivalente. Certes, elle semble sympathiser avec le goupil d'un côté, se plier à ses besoins et à ses quêtes, mais aussi, d'un autre côté, l'appâter, l'attirer de manière imperceptible mais implacable vers le trou sombre du puits. L'ouverture de l'espace des champs dans lesquels rôde Renart affamé se rétrécit insensiblement à l'approche de l'abbaye, espace à la clôture angoissante.

> Li mur furent de roce bise
> Molt fort, ne vos en mentiron,
> Et furent clos tot environ
> D'un fosse dont haute est la rive...[...]
> ... la granche est ferme et close. (vv. 70-76)

Renart qui y pénètre (par un petit guichet dans la porte) semble accepter cette clôture, sans cependant se rendre compte du rétrécissement qui se poursuit: l'espace clos, étroit et vertical du puits l'attire tel un aimant puissant. Tombé dans le puits, rendu sans merci aux lois de cet espace trompeur, Renart ne réussit à s'en sortir que grâce à la déception même. Il est bien significatif qu'une fois sorti, il s'empresse de remettre toutes les valeurs à leur place:

> N'en faites ja chiere ne frume,
> Bien vous en dirai la coustume:
> Quant li uns va, li autres vient,
> C'est la coustume qui avient.
> (...) Je vois en paradis la sus,
> Et tu vas en enfer la jus.
> Du diable sui eschapez
> Et tu t'en revas as mauféz...
> Moult es en granz viltes cheois
> Et j'en sui hors, bien le sachois.
> Par dieu le pere esperitable,
> La jus conversent li diable. (vv. 351-362)

On pourrait certes rattacher cet aveu triomphal à la manière renardienne de raconter et de dévoiler ses méfaits pour mieux savourer sa virtuosité, manière qui s'affirme dans plusieurs situations narratives et plusieurs autres branches du cycle. Mais il y a plus: une fois Renart dehors, le puits cesse de fonctionner comme espace de la déception: les moines qui l'approchent le lendemain ne tombent pas le moins du monde sous son charme: ils y voient juste un vulgaire loup, qu'ils s'empressent aussitôt de rouer de coups de bâton.

Une relation ambiguë de la déception s'instaure entre le goupil et le puits: l'espace trompeur attire et trompe sa proie, d'un côté, mais d'un autre, c'est la présence de Renart autour et à l'intérieur du puits qui

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

semble déclencher son fonctionnement en tant qu'espace symbolique de la ruse trompeuse.

Relevons un dernier indice: la célèbre description de Renart, en début de branche, juste entre le prologue et le récit de l'aventure elle-même, et qui décrit le goupil comme la figure de la ruse universelle:

> De Renart ne va nus a destre:
> Renars fet tot le monde pestre;
> Renars atret, Renars acole,
> Renars est molt de male escole.
> De lui ne va coroies ointes,
> Ja tant ne sera ses acointes.
> Molt par est sajes et voisous
> Renars, et si n'est pas noisous.
> Mes en cest monde n'a si sage
> Au chef de foiz n'aut a folage. (vv. 23-32)

Cette caractérisation préliminaire à la narration, présentation typique du héros principal, maître ès ruses, fonctionne également comme anticipation de l'espace de la ruse. Le fait que même Renart se laisse prendre au piège de cet espace, ne fait que mieux l'y inscrire, tel le maître qui se voit parfois dépassé par son élève, par sa création. Ainsi, le puits, à la limite, symbolise le texte du cycle renardien tout entier, qui édifie le monde de la ruse: un monde qui se construit par et pour Renart.

## RÉFÉRENCES

COOPER, J. K. 1993. *Encyclopédie des symboles traditionnels* (l'édition en bulgare: Sofia: Petar Beron. 1993. 86).

DRAGONETTI, Roger. "Renart est mort, Renart est vif, Renart règne". *Critique* 375-376. VIII-IX (1978). 783-798.

*Le Roman de Renart*. Ed. par MARTIN, Ernest. 1882. Strasbourg: K. J. Trübner. Paris: Ernest Leroux.

REICHLER, Claude. 1979. *La Diabolie, la Séduction, la Renardie, l'Écriture*. Paris: Editions de Minuit 123.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# L'ART DE LA LAISSE DANS LE *CHARROI DE NÎMES*

EDWARD A. HEINEMANN
Université de Toronto

Malgré une longue et vigoureuse tradition qui voit en la laisse unie et relativement brève de la *Chanson de Roland* la meilleure des laisses possibles, le maniement de la laisse dans le *Charroi de Nîmes* pourrait bien représenter en fait le sommet de cet art.

Revenons donc sur l'étude de base qu'est le chapitre de Jean Rychner sur 'La structure strophique des chansons' (1955: 68-125). Convenons que, peu impressionné par l'emploi de la laisse dans le *Charroi*, auquel il ne consacre qu'un court paragraphe relevant 'une correspondance très imparfaite des éléments narratifs et des éléments lyriques' (1955: 110), il arrive à la conclusion qu'aucun des poèmes qu'il étudie n'égale le *Roland* sur ce point:

> La laisse a été pour l'auteur du *Roland* l'unité narrative, l'unité dramatique, l'unité lyrique.... Bref, la laisse est l'élément, le matériau élémentaire. Et qui ne voit que c'est là sa fonction: qu'une strophe est, par définition, l'«élément» d'une chanson? Que serait-elle, si elle n'était pas cela? Ce qui est fonctionnel est beau! (124)

Toutefois les deux axes qu'il postule, un vertical narratif et un horizontal lyrique, bien que pertinents, limitent étrangement l'appréciation des laisses possibles, car, dans la tradition de la chanson de geste, le récit se tisse de trois fils – métrique, verbal, et narratif – dont les rapports se prêtent à des variations considérables (Heinemann, 1993). Dans un poème comme le *Roland*, les rythmes des trois fils se renforcent mutuellement, les échos accusant la forme de la laisse, et la laisse soulignant les moments de l'intrigue. Dans le *Charroi*, à la différence de cette harmonie, le rythme de chaque fil joue en contrepoint à ceux des deux autres. Vue de cette perspective, l'affirmation de Rychner nous invite à réexaminer ce matériau élémentaire. Postulons la laisse comme matériau élémentaire du récit dans le *Charroi*, et cherchons à en comprendre le fonctionnement.

Rychner n'est pas seul à déconsidérer la laisse comme élément dans le découpage du *Charroi* en épisodes et scènes. L'analyse de D.D.R. Owen (1978), excellente sauf en ceci, situe les limites de scènes à l'intérieur de

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

laisses, et Claude Lachet ne fait pas autrement dans l'introduction de son édition bilingue (1999: 12-24). Analyser le fil narratif et laisser de côté les deux autres, c'est méconnaître l'art du poème.

C'est par l'analogie de l'enjambement que nous aborderons la question. De même que le vers, qui s'accorde d'ordinaire aux unités de sens au point d'attribuer, à l'occasion, sa propre cohésion à des éléments de phrase hétérogènes, la laisse est bel et bien un élément, à la fois narratif et lyrique. Elle porte en elle-même une unité latente, une cohésion interne qu'elle confère à la matière narrative qu'elle rapporte. Ainsi, une matière disparate comme celle de la laisse XLIX, par exemple, revêt une certaine unité de par le simple fait de figurer dans une seule et même laisse; en l'occurrence, l'activité frénétique, le va-et-vient d'espions et de messagers et l'ouverture d'hostilités, donne dans le burlesque parce que tout cela s'accumule pêle-mêle dans une seule laisse. A l'autre extrême, l'étroit accord des trois fils produit un lyrisme intense lorsque Guillaume demande des fiefs en Espagne aux laisses XIX-XXI. Dans le premier cas, les rythmes du fil métrique et du fil narratif jouent l'un contre l'autre, et dans le deuxième ils se renforcent mutuellement. Pour cerner les possibilités multiples d'un art qui y ajoute les échos du fil verbal, nous porterons notre attention, non sur ces deux passages, mais sur les laisses IX-XIII.

Précisons que le *Charroi* que nous analysons est celui de la vulgate telle qu'elle se trouve publiée dans l'édition de McMillan ou dans celle, assez proche, de Lachet, car l'analyse des différentes versions du poème reste à faire (Heinemann, 2001).

A ces laisses il conviendra d'ajouter les passages auxquels elles renvoient, car le matériau du passage tisse des liens, de diverses manières et à des degrés variables, à de nombreux autres passages. Le nôtre se trouve à cheval sur la fin de la scène des reproches et le début de celle des offres, IX et X constituant la conclusion de la première, XI et XII l'introduction de la seconde, et XIII contenant la première offre.

Une première observation porte sur le rythme produit par l'ampleur relative de laisses successives. Nous voyons dans la Figure 1 deux paires de laisses relativement brèves encadrant, comme introduction et conclusion de la scène, les reproches prononcés par Guillaume aux laisses V-VIII, relativement longues. La scène des offres (Fig. 2) s'organise selon un rythme assez différent en ce qui concerne l'ampleur relative des laisses, la laisse XI de l'introduction étant un tant soit peu plus longue que les laisses XIII et XIV, celles des deux premières offres. Par contre, l'explosion à la laisse XV saute aux yeux.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

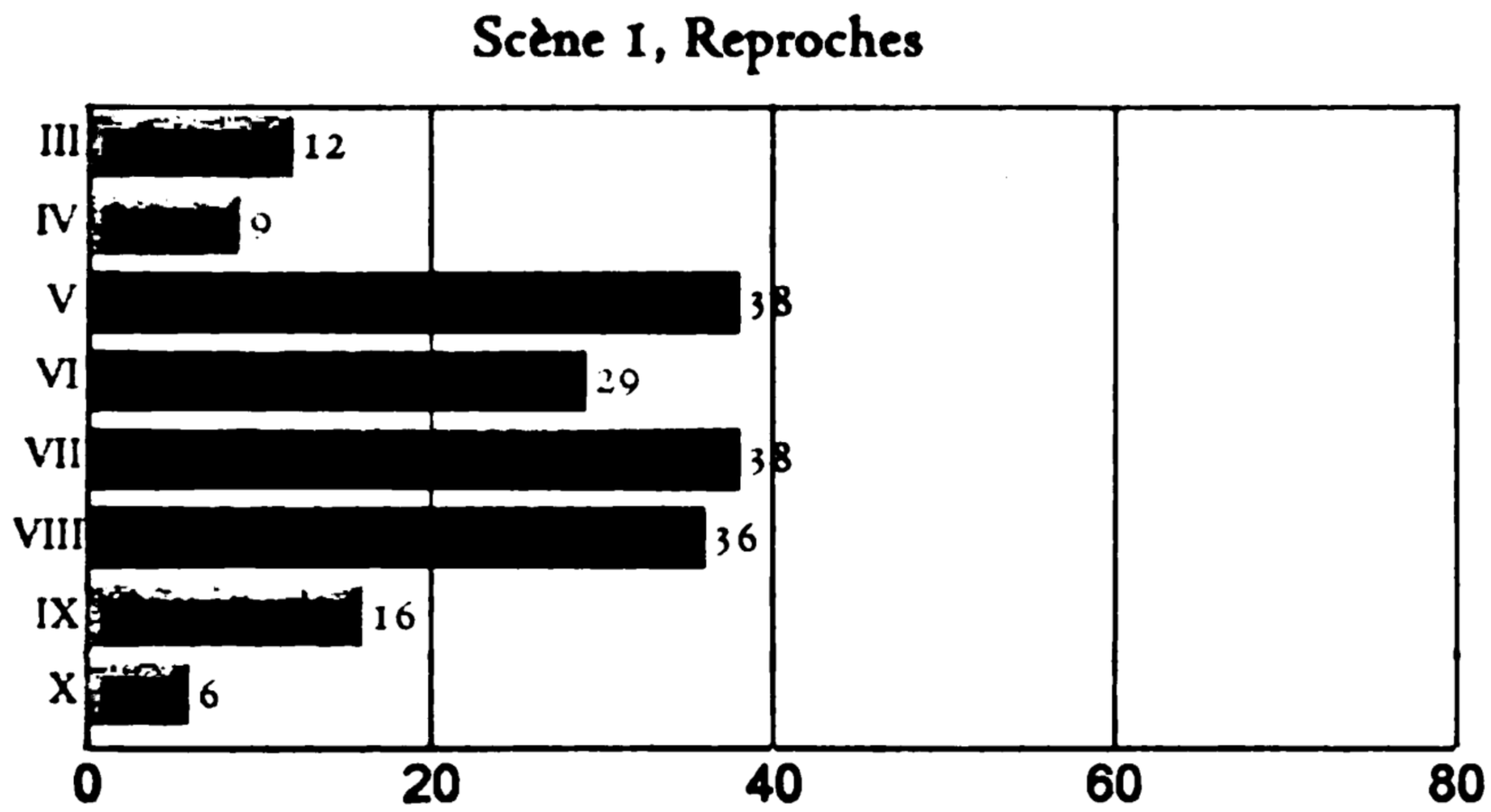



**Figure 1**

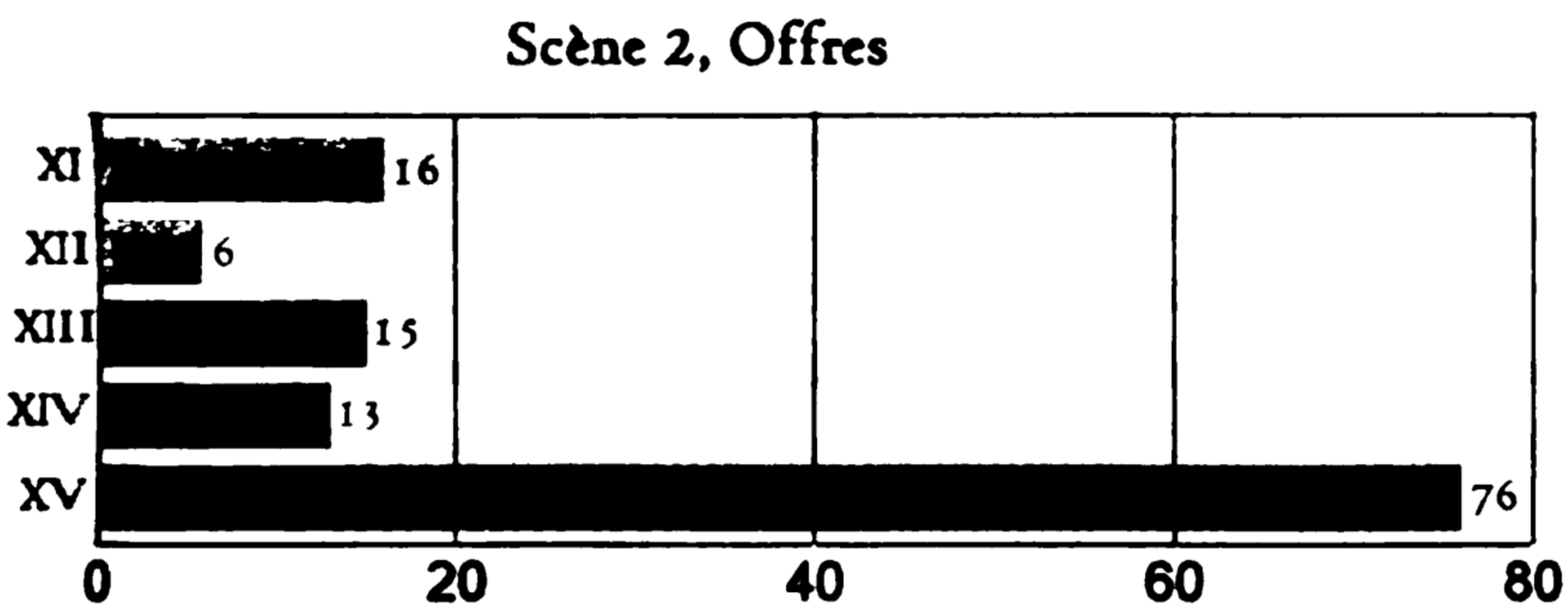



**Figure 2**

**Figure 3**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Corsolt | /V | *Looÿs sire*<br>*Dont ne te menbre* | *dist Guillelmes le ber*<br>*del grant estor chanpel* | 133<br>134 |
| 2 | Dagobert | VI/ | *Looÿs rois*<br>...<br>*Rois quar te menbre* | *dit Guillelmes li sages*<br><br>*d'une fiere bataille* | 153<br><br>157 |
| 3 | la couronne | /VI | *Aprés celui*<br>...<br>*De cest servise*<br>*Quant vos sanz moi* | *vos refis ge une autre*<br><br>*ne vos remenbre gueres*<br>*departistes voz terres* | 162<br><br>180<br>181 |
| 4 | l'*orgueillous* | VII/ | *Looÿs sire*<br>*Dont ne te menbre*<br>...<br>*De cel servise*<br>*Quant vos sanz moi* | *dit Guillelmes li prouz*<br>*del cuvert orgueillous*<br><br>*ne vos remenbre il prou*<br>*des terres fetes don* | 182<br>183<br><br>201<br>202 |
| 5 | Guion | /VII/ | *Rois quar te menbre* | *de l'Alemant Guion* | 203 |
| 6 | Oton | /VII-VIII | *Rois quar te menbre* | *de la grant ost Oton* | 213 |

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les rythmes du fil verbal renforcent, de manière complexe, l'analyse de la scène des reproches en introduction, corps, et conclusion. Un premier jeu d'échos, que nous schématisons dans la Figure 3, structure le corps de la scène en fonction des six services qu'énumère Guillaume aux laisses V-VIII. Parmi les multiples jeux des trois fils, mentionnons le suspense qui résulte du désaccord des fils narratif et métrique au dernier service, amorcé à la fin de VII mais narré dans VIII (Heinemann, 1987: 30).

L'introduction et la conclusion de la scène usent différemment de l'écho. Il n'y en a guère aux laisses III et IV tandis que les laisses IX et X se composent plus ou moins entièrement d'échos. A la différence des services que Guillaume reproche à Louis, toutefois, les échos de la conclusion renvoient à d'autres articulations du récit et ne constituent pas un réseau interne à la scène.

Sans nous attarder sur la part relative des constantes et des variables dans cet ensemble d'échos, signalons que les échos couvrent une vaste gamme depuis le fortement appuyé jusqu'à l'incertain, voire le douteux, comme, par exemple, le premier hémistiche du v. 260 (Fig. 4), ou celui, encore plus banal, du v. 272 (Fig. 5). On pourrait bien nier que ces deux échos soient fonctionnels, mais avant de le faire on doit considérer que, sur les 28 occurrences de l'hémistiche *Dex di(s)t Guillelmes (li cuens)* dans le *Couronnement de Louis*, le *Charroi*, et la *Prise d'Orange*, seulement quatre figurent dans le *Charroi*, et cela à deux moments à caractère d'articulation narrative, l'ouverture (laisses I-II) ainsi que l'introduction et la conclusion de la scène 1: I 80, II 88, IV 112, et X 272. Le détail se situe à la toute limite du perceptible, il faut l'admettre, mais le fonctionnel qui est presque imperceptible semble bien une caractéristique importante de l'art de ce poème (voir, par exemple, la Figure 6).

**Figure 4**

| Laisse IX | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Looÿs sire* | *Guillelme a respondu* | 256 | Entre autres III 94, V 133, VI 153, VII 182 | | |
| *Tant t'ai servi* | *que le poil ai chanu* | 257 | *Tant con servi* | *vos ai tenu le chief* | VIII 253 |
| *N'i ai conquis* | *vaillisant un festu* | 258 | *Ni ai conquis* | *vaillissant un denier* | 254 |
| *Ne en ta cort* | *en fusse mielz vestu* | 259 | *Dont nus en cort* | *m'apelast chevalier* | 255 |
| *Encor ne sai* | *quel part torne mon huis* | 260 | *Encor ne sai* | ... | I 84 = II 92 |
| ... | | | | | |
| *Maldahé ait* | *qui onques mielz en fu* | 265 | *Maldahé ait* | *qui en ot onc espié* | V 150 |
| *Ne qui un clo* | *en ot en son escu* | 266 | *Lance n'escu* | *ne palefroi ferré* | 151 |
| *Se d'autrui lance* | *ne fu par mal feru* | 267 | *Son brant d'acier* | *o le pont conquesté* | 152 |

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La Figure 4 indique les renvois opérés par les échos de la laisse IX.

Outre les renvois verbaux du tableau, à la fin de la laisse (vv. 269-271) Guillaume menace de quitter le service de Louis, reprenant ainsi de manière générale ses propos de la laisse III, et le v. 268, *Plus de XX.M. ai tüé de faus Turs*, renvoie de manière également générale aux vv. I 69 et X 273-274 (voir la Figure 5). Ainsi, dans la laisse IX, seuls les vv. 261-264, morceau à échos internes très lyriques, ne comportent pas de renvoi.

**Figure 5**

| Laisse X | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Dex dit Guillelmes* | *qu'issis de Virge gente* | 272 | *Dex dit Guillelmes* | *con si a longue attente* | II 88 |
| *Por c'ai ocis* | *tante bele jovente* | 273 | ... | | |
| *Ne por qu'ai fet* | *tante mere dolente* | 274 | *Dont ge ai morz* | *maint gentil bacheler* | I 69 |
| *Dont li pechié* | *me sont remés el ventre* | 275 | *Dont le pechié* | *m'en est el cors entré* | 70 |
| *Tant ai servi* | *cest mauvés roi de France* | 276 | *Tant t'ai servi* | *que le poil ai chanu* | IX 257 |
| *N'i ai conquis* | *vaillant un fer de lance* | 277 | *N'i ai conquis* | *vaillissant un festu* | 258 |

Comme le montre la Figure 5, les six vers de la laisse X consistent entièrement en échos.

Les échos des Figures 4 et 5 font voir la complexité des articulations narratives. S'il est vrai que III-IV constituent l'introduction de la scène, IX-X la conclusion, et V-VIII le corps, toutefois le début de V, une douzaine de vers, fait écho à l'ouverture (I 46-56) et les derniers vers de V seront repris dans IX de la conclusion, ainsi qu'on le voit dans la Figure 4. De plus, la conclusion de VIII anticipe la conclusion de la scène avec la première occurrence d'un écho qui en marque le début et la fin (Figures 4 et 5). Comme des fondus enchaînés au cinéma, des entrelacs d'échos créent des zones de transition entre scènes, débordant parfois assez loin dans celles-ci.

Qui aura eu la patience d'absorber le détail de ce foisonnement de renvois aura entrevu un aspect important des transitions. Les deux premières laisses constituent une ouverture musicale du poème dans le sens qu'elles préfigurent les thèmes du premier épisode: la première occurrence de nombre d'échos figurant aux articulations narratives de l'épisode se situe aux laisses I-II (Heinemann, 1983). Les échos de IX-X sont des échos articulants, pour ainsi dire; ils font contraste aux échos plutôt narratifs du corps de la scène. Ce contraste sur le fil verbal renforce le changement de matière sur le fil narratif et, sur le fil métrique, les rythmes de la Figure 1.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La laisse prête une forme première à la matière narrative, groupant aux laisses V-VIII les services que Guillaume reproche à Louis d'une part, et d'autre part des reproches d'ordre général aux laisses IX-X et une mise en scène dans III-IV. Sur ce fond, les arabesques du fil verbal accusent la cohésion interne du corps de la scène d'un côté, et de l'autre tissent des liens entre la conclusion de la scène et l'ouverture du poème. L'analyse de la scène suivante approfondira notre appréciation des transitions.

La laisse XI marque de nouveau un changement de ton. S'il y a renvoi dans le corps de la laisse, il appartient strictement au fil narratif: Louis affirme avoir à doter une soixantaine d'hommes comme Guillaume, et celui-ci rétorque qu'aucun homme n'est son égal, argument qui rappelle, mais de manière lointaine, la dispute des laisses III-IV, où Louis prétend que personne n'oserait suborner ses vassaux. Sur le fil verbal, les effets sont des plus subtils et figurent à l'introduction et à la conclusion de la laisse.

**Figure 6**

| | |
|---|---|
| XI<br>*Sire Guillelmes dit Looÿs le ber* 278<br>*Par cel apostre qu'en quiert en Noiron pré* 279 | XVI<br>*Sire Guillelmes dit Looÿs le ber* 404<br>*Par cel apostre qu'en quiert en Noiron pré* 405 |
| XXII<br>*Sire Guillelmes dit li rois entendez* 512<br>*Par cel apostre qu'en quiert en Noiron prez* 513 | |

L'introduction, à première vue une banale présentation de discours suivie d'un tout aussi banal serment, est la première de trois introductions de laisse semblables qui se situent toutes dans des articulations narratives.

La laisse XI ouvre la scène des offres, et XVI, la scène suivante, où Bertrand suggère à Guillaume l'idée de fiefs en Espagne. La laisse XXII, elle, me semble ouvrir non pas une scène mais plutôt le deuxième moment de la scène, où Louis répond à la demande lyrique de ces fiefs (fin de XVIII et XIX-XXI). Ces trois occurrences de l'écho marquent trois étapes dans l'attitude du roi: il cherche un fief à offrir (XI), il avoue être à bout d'idées (XVI), et il proteste que le fief en question n'est pas sien à donner. Présentation de discours et serment, quoi de plus ordinaire, de moins frappant? Et pourtant les trois sont les seules occurrences de ce serment particulier dans le *Charroi*, et les vers du type *Sire Guillelmes dit Looÿs* constituent une série où Louis essaie de faire face au problème du fief et qui s'oppose à une autre, *Looÿs sire dit Guillelmes*, dans laquelle Guillaume accuse le roi d'ingratitude (Heinemann 1998-2003).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La conclusion de XI, *Ot le li rois s'est vers lui enclinez / Au redrecier l'en a aresoné* (vv. 292-293), se rattache à une importante série de perceptions (*Ot le* et *Voit le*) et réactions, parmi lesquelles figurent les six rires de Guillaume relevés par Press (1976 et 1978). A l'intérieur de ce réseau complexe, le v. 292 pourrait faire allusion à deux autres moments, car les trois occurrences de l'hémistiche *Ot le li rois* (III 102, XI 292, XVIII 489) semblent dessiner une évolution dans l'attitude du roi: colère, conciliation, rire.

Échos subtils, certes, comme ceux des vv. 260 et 272 cités plus haut (Figs. 4 et 5), mais des subtilités pareilles commencent à gonfler mes dossiers. Et le caractère presque imperceptible des échos du cadre sied bien à une laisse qui se distingue vigoureusement par l'absence d'écho dans l'action qu'elle narre.

La courte laisse XII nous ramène non seulement à l'écho mais à un écho des plus fortement marqués. Seul le vers final ne sera pas repris, et l'intervalle entre les deux occurrences est minimal, la laisse brève servant à lancer, pour ainsi dire, la laisse plus longue, mouvement inverse de l'envoi lyrique terminant l'ouverture.

**Figure 7**

| XII | | | XIII | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Sire Guillelmes* | *dist Looÿs li frans* | 294 | *Sire Guillelmes* | *dit Looÿs li prouz* | 300 |
| *Or voi ge bien* | *plains es de maltalant* | 295 | *Or voi ge bien* | *maltalant avez molt* | 301 |
| *Voir dit Guillelmes* | *si furent mi parent* | 296 | *Voir dit Guillelmes* | *s'orent mi ancesor* | 302 |
| *Einsi vet d'ome* | *qui sert a male gent* | 297 | *Einsi vet d'ome* | *qui sert mouvés segnor* | 303 |
| *Quant il plus fet* | *n'i gaaigne neant* | 298 | *Quant plus l'alieve* | *si i gaaigne pou* | 304 |
| *Einçois en vet* | *tot adés enpirant* | 299 | ... | | |

Après cette introduction, la laisse XIII élabore la première occurrence de deux échos, une offre et un refus, dont la structure rappelle celle des reproches tant par l'importance des variables que par la portée des renvois: les occurrences figurent dans le corps de la scène. Cependant des divergences sont à noter. A la différence des reproches, par exemple, ici les trois fils s'appuient mutuellement. Il s'agit aussi de deux échos plutôt qu'un seul, et, s'il est vrai que le premier (Fig. 8) est strictement interne à la scène, le second (Fig. 10) est plus complexe, comme nous le verrons. De plus, la scène ne s'arrête pas aux trois offres et refus de XIII, XIV, et de la première partie de XV. Elle se poursuit dans une quatrième occurrence dans la seconde partie de XV; le parallélisme verbal appuie la première offre de XV (Fig. 8), mais le refus (Fig. 10) est plus complexe, l'écho paraissant plutôt dans XVbis.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les trois offres de XIII, XIV, et la première partie de XV se rattachent à une série d'offres plus larges figurant aux laisses I, XVbis, XVI (offre négative), XXII, XXIII, et XXIV. Suivre le tissu de tous les renvois nous entraînerait loin; limitons-nous aux trois éléments principaux de ces trois offres: la terre, la femme, et les hommes à son service:

L'amplification progressive de l'ensemble – deux vers, puis quatre, et enfin cinq, mouvement modulé par l'attention particulière accordée à la femme à la deuxième offre – nous montre un Louis poussé de plus en plus à bout.

**Figure 8**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| XIII | | | XIV | | |
| *Prenez la terre* | *au preu conte Foucon* | 309 | *Prenez la terre* | *au Borgoing Auberi* | 318 |
| | | | *Et sa marrastre* | *Hermensaut de Tori* | 319 |
| | | | *La meillor fame* | *qui onc beüst de vin* | 320 |
| *Serviront toi* | *III.M. conpaignon* | 310 | *Serviront toi* | *III.M. fervesti* | 321 |
| XV | | | | | |
| *Pren donc la terre* | *au marchis Berengier* | 330 | | | |
| *Morz est li quens* | *si prenez sa moillier* | 331 | | | |
| *Serviront toi* | *II.M. chevalier* | 332 | | | |
| *A cleres armes* | *et a coranz destriers* | 333 | | | |
| *Del tuen n'avront* | *vaillissant un denier* | 334 | | | |

Quant au refus, il établit un lien au moyen de l'hémistiche *Non ferai sire* entre deux autres réseaux: un 'je ne m'assoierai pas' lors des trois entrées du héros dans le palais royal (Fig. 9), et un 'que-dira-t-on' (Fig. 11).

Chaque fois que Guillaume fait irruption dans le palais, le roi se lève et fait un geste d'accueil amical que le héros repousse avec irritation. Notons deux points au sujet de la troisième occurrence: l'amplification et du geste et du refus, et l'état nul, pour ainsi dire, de l'hémistiche *Non ferai sire*.

**Figure 9**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | | | XVIII | | |
| *Voit le le roi* | *encontre s'est levez* | 58 | *Voit le li rois* | *encontre s'est levé* | 465 |
| *Puis li a dit* | *Guillelmes quar seez* | 59 | *Puis li a dit* | *Guillelmes quar seez* | 466 |
| *Non ferai sire* | *dit Guillelmes le ber* | 60 | *Non ferai sire* | *dit li quens naturez* | 467 |
| *Mes un petit* | *vorrai a vos parler* | 61 | *Mes un petit* | *vorroie a vos parler* | 468 |
| XXVI | | | | | |
| *Voit le li rois* | *encontre s'est dreciez* | 722 | | | |
| *Endeux ses braz* | *li a au col ploié* | 723 | | | |
| ... | | | | | |
| *Granz merciz sire* | *Guillelmes respondié* | 729 | | | |
| *Ge ai assez* | *quanquë il m'est mestier* | 730 | | | |
| *Mes d'une chose* | *vos vodroie proier* | 731 | | | |

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les trois offres de fief observent un mouvement semblable, où le troisième refus est plutôt implicite au sein d'une amplification importante:

**Figure 10**

| XIII | | | XIV | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Non ferai sire* | *Guillelmes li respont* | 311 | *Non ferai sire* | *Guillelmes respondi* | 322 |
| *Del gentil conte* | *.II. enfanz remés sont* | 312 | *Del gentill conte si est remés un fill* | | 323 |
| *Qui bien la terre* | *maintenir en porront* | 313 | ... | | |
| | | | *Tote la terre* | *porra bien maintenir* | 327 |
| **XV** | | | | | |
| *Ot le Guillelmes* | *le sens cuide changier* | 335 | | | |
| *A sa voiz clere* | *conmença a huchier* | 336 | | | |
| *Entendez moi* | *nobile chevalier* | 337 | | | |
| *De Looÿs* | *mon segnor droiturier* | 338 | | | |
| *Conme est gariz* | *qui le sert volentiers* | 339 | | | |

L'hémistiche *Non ferai sire* reparaît pourtant lors du second refus de fief dans la laisse XV, et c'est pour introduire un écho nouveau. Ici encore, la troisième occurrence se distingue des deux précédentes, mais il ne s'agit plus d'une amplification dramatique.

**Figure 11**

| XVbis | | | XXII | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Non feré sire* | *Guillelmes respondié* | 396 | *Non ferai sire* | *dit Guillelmes le ber* | 531 |
| *Ge nel feroie* | *por tot l'or desoz ciel* | 397 | | | |
| *Que ja diroient* | *cil baron chevalier* | 398 | *Que ja diroient* | *cil baron naturel* | 532 |
| *Vez la Guillelme* | *le marchis au vis fier* | 399 | *Vez ci Guillelme* | *le marchis au cort nez* | 533 |
| *Conme il a ore* | *son droit segnor boisié* | 400 | *Con il a ore* | *son droit segnor monté* | 534 |
| *Demi son regne* | *li a tot otroié* | 401 | *Demi son regne* | *li a par mi doné* | 535 |
| *Si ne l'en rent* | *vaillissant un denier* | 402 | *Si ne l'en rent* | *un denier monnoié* | 536 |
| *Bien li a ore* | *son vivre retallié* | 403 | *Bien li a ore* | *son vivre recopé* | 537 |
| **XXX** | | | | | |
| *Que diront ore* | *cil baron chevalier* | 797 | | | |
| *Vez de Guillelme* | *le marchis au vis fier* | 798 | | | |
| *Conme il a ore* | *son droit segnor mené* | 799 | | | |
| *Demi son regne* | *li volt par mi doner* | 800 | | | |
| *Il fu tant fox* | *qu'il ne l'en sot nul gré* | 801 | | | |
| *Ainz prist Espaigne* | *ou n'ot droit herité* | 802 | | | |
| *Ne verrai mes* | *.IIII. gent assenbler* | 803 | | | |
| *Que je ne cuide* | *de moi doient parler* | 804 | | | |

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figurant en conclusion de laisse, les deux premières occurrences terminent un moment du récit, un incident, sur le noble orgueil du héros. Le revirement comique de la troisième, à l'intérieur de sa laisse, en reliant les deux épisodes, met l'accent sur le côté moins héroïque de notre personnage. Il convient d'insister: les récurrences aux Figures 9 et 10 de ce que j'ai appelé la formule de répétition AA'B (Heinemann, 1985) s'associent à celles de l'hémistiche *Non ferai sire* et renforcent par là l'attente dans la Figure 11 d'une occurrence B où Guillaume exprimera sa grandeur. L'effet de surprise en est d'autant plus fort à la laisse XXX.

Nous voici arrivés enfin au bout des allusions et renvois figurant aux laisses IX-XIII, qui, on s'en souviendra, constituent la matière que nous avons choisi d'examiner. Le fil verbal nous a entraînés bien loin, en amont jusqu'à la laisse I et en aval jusqu'au début du deuxième épisode, laisse XXX. Mais si l'écho scande le récit et y imprime ses rythmes, c'est le fil métrique qui constitue le fond rythmique du récit. C'est la laisse qui impose le découpage premier dans le fil narratif, s'accordant ou non avec les moments plus ou moins inhérents à celui-ci, les renforçant dans le premier cas (rappelons les laisses XIX-XXI) et produisant des effets analogues à l'enjambement dans le second, comme par exemple le sixième service qu'énumère Guillaume (Fig. 3).

Malléable de par sa nature, le fil narratif se plie aux formes fournies par les deux autres, ou, pour nuancer la métaphore, prend la forme du fil métrique et les couleurs du fil verbal. Ainsi, dans la scène des reproches, la belle symétrie du fil métrique que nous voyons dans la Figure 1, où des paires de laisses brèves encadrent le corps de la scène, se trouve appuyée par un jeu complexe sur le fil verbal. Les échos de la Figure 3 structurent nettement le corps de la scène et s'opposent en même temps aux effets verbaux du cadre. Celui-ci met en jeu, dans la conclusion, un réseau d'échos tout à fait différent (Figures 4 et 5) renvoyant aux articulations du récit, et, dans l'introduction (laisses III-IV que nous n'avons guère examinées ici), une absence d'échos. Les contours de la scène se dessinent autour du matériau élémentaire, la laisse.

La scène des offres présente comme un écho rythmique de cette disposition: le corps de la scène (laisses XIII-XV) se structure sur un réseau d'échos internes (Figs. 8 et 10) qui l'oppose aux effets verbaux du cadre. Là s'arrête la ressemblance des deux scènes. La scène des offres n'a pas de conclusion rythmique, s'enchaînant directement à la suivante, et les échos qui distinguent l'introduction de la deuxième scène ont leur propre organisation, la laisse XI ne comprenant que les échos fugaces de la Figure 6, et XII consistant entièrement en la première occurrence d'un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

écho très appuyé qui marque la transition entre l'introduction et le corps de la scène (Fig. 7).

Le fil verbal colore cette forme et complique l'analyse, car, si certains échos servent une fonction visiblement structurale, appuyant le découpage en laisses et en scènes, d'autres, nous l'avons bien vu, dessinent des arabesques complexes. Les uns, cousins des échos structuraux, jouent un rôle semblable en signalant des étapes (Fig. 6; voir aussi l'observation à propos de la conclusion de XI). D'autres appuient la ressemblance de moments semblables qui ne correspondent toutefois ni à l'organisation en scènes ni à des étapes (Figure 9). Ceux de la Figure 11 ont dans l'ensemble une fonction nettement comique, mais il convient de rappeler que les deux premières occurrences marquent en plus une fin de laisse.

Les imbrications opérées par et sur le fil verbal constituent un trait capital de l'art du *Charroi*. L'écho de la Figure 10, par exemple, imbrique le refus de fiefs dans deux autres réseaux, les trois entrées dans le palais aux laisses I, XVIII, et XXVI (Figure 9) et les trois moments où Guillaume s'inquiète de l'effet pour sa réputation qu'aurait, ou aura, l'offre de la moitié du royaume (Figure 11). L'écho de la Figure 7, liant la laisse XII de l'introduction à la laisse XIII du corps de la scène, marque la transition entre ces deux composantes de la scène. Facile à reconnaître là où il s'agit d'un palier entre deux laisses successives, comme entre VIII et IX, l'arabesque dessinée par l'écho de transition devient assez complexe aux vv. 265-267 et 150-152 (Figure 4), qui relient la laisse IX (appartenant à la conclusion de la scène) à la fin de la laisse V, qui est la première laisse du corps de la scène. Et en relisant la laisse V, on se rendra compte qu'une partie importante de son début reprend des thèmes et des vers et hémistiches entiers de la laisse I (Heinemann, 1983).

Sous le lacis d'échos, cependant, la laisse marque des moments. Elle transforme la matière narrative relativement informe en incidents discrets et, par le jeu d'amplifications et de compressions, entame le groupement de ceux-ci en scènes. Matériau élémentaire, elle l'est tant de la chanson que du récit.

La meilleure des laisses possibles? Admettons que celle du *Roland* produit des effets poétiques très puissants; il serait absurde de le nier. Elle va droit au cœur. Mais celle du *Charroi* joue sur une gamme plus large; elle engage le cœur par le biais de l'intellect. Deux arts brillants, usant du même matériau élémentaire; en trouverons-nous d'autres dans d'autres chansons?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

HEINEMANN, Edward A. 1983. «'Composite Laisse' and Echo as Organizing Principles: The Case of Laisse I of the *Charroi de Nîmes*». *Romance Philology* 37. 127-138.

—. 1985. «Mémoire, répétition, système esthétique dans la chanson de geste». In ROY, Bruno – ZUMTHOR, Paul (éds.). *Jeux de mémoire, Aspects de la mnémotechnie médiévale*. – (Etudes médiévales.) – Montréal: Presses de l'Université de Montréal, Paris: Vrin. 23-33.

—. 1987. «Measuring Units of Poetic Discourse: Analogies Between Laisse and Verse in the *chanson de geste*». In KELLER, Hans-Erich (éd.). *Romance Epic, Essays on a Medieval Genre* – (Studies in Medieval Culture, 24). – Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications. 21-34.

—. 1993. *L'Art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*. – (Publications Romanes et Françaises, 205.) – Genève: Droz.

—. 1994. «L'art métrique de la chanson de geste: Un exemple particulièrement réussi, le *Charroi de Nîmes*, et l'apport de l'informatique». *Littérales* 14. 9-39.

—. 1998-2003. «Patterns in the Presentation of Discourse in the *Charroi de Nîmes*». *Olifant* 22. 73-87.

—. 2001. «Réalisations de l'art métrique de la chanson de geste: le cas des *Charroi de Nîmes*». In HENRARD, Nadine – MORENO, Paola – THIRY-STASSIN, Martine (éds.). *Convergences médiévales, Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens* – (Bibliothèque du Moyen Age). – Bruxelles: De Boeck Université. 227-241.

LACHET, Claude (éd. tr.). 1999. *Le Charroi de Nîmes, Chanson de geste du Cycle de Guillaume d'Orange*. (Folio Classique, 3204). Paris: Gallimard.

MCMILLAN, Duncan (éd. 1978). *Le Charroi de Nîmes, Chanson de geste du XII^e siècle*. 2e éd. rev. et corr. Paris: Klincksieck.

OWEN, D. D. R. 1978. «Structural Artistry in the *Charroi de Nîmes*». *Forum for Modern Language Studies* 14. 47-60.

PRESS, A. R. 1976. «The Formula 's'en a un ris gité' in the *Charroi de Nîmes*». *Forum for Modern Language Studies* 12. 17-24.

—. 1978. «'S'en a un ris gité' in the *Charroi de Nîmes*: A Further Note». *Forum for Modern Language Studies* 14. 42-46.

RYCHNER, Jean. 1955. *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. – (Publications Romanes et Françaises, 53.) – Genève: Droz; Lille: Giard.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# AN UNAPPRECIATED MASTERPIECE: *LE DIT DU PRUNIER*

TONY HUNT
St Peter's College, Oxford

Pierre-Yves Badel has been ill rewarded for his excellent edition of the short (1446 lines) verse poem *Le Dit du Prunier*, which probably dates from the first half of the fourteenth century[1]. No literary study has ever been devoted to the poem, despite the fact that it is difficult to demur at the editor's claim that it represents "l'un des meilleurs 'récits brefs'" que nous a laissés le Moyen Age, un récit qui n'est pas loin d'égaler les chefs-d'œuvre du genre que sont le *Lai de l'Ombre* et la *Châtelaine de Vergy* (Badel, 1985: 7)[2]. In fact, the only attention it has received at all is as the source of a prose adaptation which constitutes the first part of a compilation or trilogy written for the Burgundian court c.1464-65 where it is dressed up as the *Roman de Jean d'Avesnes*[3] and followed by a version of the *Fille du comte de Pontieu*[4] and by the *Roman de Saladin*[5]. Ironically, Suzanne Duparc-Quioc published a serviceable translation of our poem into modern French as part of the preparation for her monograph on the Crusade Cycle[6], but even this seems not to have stimulated further study or appreciation.

No reader of *Le Dit du Prunier* can fail to appreciate its anonymous author's sympathetic humour, the shrewdness of his psychology, the symmetry of the composition's structure, its intriguing elements of social realism, and the sustained refinement of speech displayed throughout. The poem's enduring interest, however, resides in the carefully sustained ambiguity of the central figure of the Countess, whose patronage of a young squire, Jean, has all the attributes of a flirtation whereby he is led

[1] Badel, 1985: 40. On the different senses of *dit* and their application to the texts see Léonard, 1996, who does not discuss the *Dit du Prunier* at all. The title is drawn, slightly precariously, from the last line of the poem. Note Dembowski, 1988: 251-69.

[2] See now Lucken, 2002.

[3] See Duparc-Quioc, 1955: 206-35 and *Jehan d'Avennes, romanzo del XV secolo* ed. by Finoli, 1979: xxxii-viii.

[4] See *La Fille du Comte de Ponthieu*, ed. by Brunel, 1923: xlviii-lxvi (introduction) and 51-130 (text).

[5] *Saladin*, ed. by Crist, 1972: 23-170.

[6] Duparc-Quioc, 1948: 78-97.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

on, believing marriage to be a likely outcome, only to find this solution firmly rejected towards the end, but subsequently reversed on grounds which may strike us as specious and unconvincing despite being offered by the poet as part of the final *epimythium*.

The main structure of the poem consists of the visits, seven in all, to the Countess's court by the rustic squire and soon aspiring knight, Jean, each visit being followed by a contrasting return home (or departure to the tourneys, and finally to the forest), where the next visit to the court is promptly and eagerly planned. The central part of the poem is thus constructed of this to-and-fro movement, largely created by the Countess's varying and progressive arguments for deferral of her protégé's amatory ambitions and culminating in a final denial which seems close to hypocrisy. The structural pattern is as follows:

1. Visit 231ff
Countess's encouragement 412ff + gift of belt, purse, gold 414ff
return 435ff
2. Visit 554ff
Countess's encouragement 698-700 + gift of diamond ring 722ff
return 746ff
3. Visit 789ff
Countess's deferral while Jean remains a squire 816ff
Return 832ff
4. Visit 966ff
Countess's deferral for a year 990ff
Departure for tourneys 998ff
5. Visit 1012ff
Countess's deferral for another year 1028ff
Return 1041ff
6. Visit 1049ff
Countess's deferral for a third year 1053ff
Return and travel 1072ff
7. Visit 1076ff
Countess's denial of her love to the knight 1093ff
Return (seven years in the forest) 1148ff

At the end of this sequence comes an ironic inversion of the pattern in that the Countess, her husband now dead, herself visits her protégé (*fourvoya ens ou lieu droit / Ou ly bachelerz habitoit*, 1205-6), so reversing the normal direction of movement, and hears him singing *Ung lay que*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*jadis fait avoit / Ou temps de sa chevalerie / Et pour sa dame, son amie, / Qui l'avoit ja mis en oubly* (1210-13). This change of direction coincides with the setting in place of an ironic framing device, the portrait of Jean as a 'wild man', for in the manner of Yvain, he has, though now a worthy knight, retreated to the forest and become an *honme... sauvage* (1234). This portrait corresponds to, whilst complementing, the opening portrait of him as a rustic (237-67) in which we are told *Moult resambloit sauvage beste* (244). By the end of the story the Countess is even obliged to ask *Qu'il ly die s'il est homs / Ou s'autre est se condicions* (1253-54), to which he replies *Homs sui je, dame, vraiement* (1256)[7] and, to complete the ironic dénouement, with its role reversal and *sicut ante* ending suggestive of a cyclical pattern, he delivers a cogent statement of his resentment mixed with acceptance and despair which conveys something of the scope of his 'éducation sentimentale':

> ... 'Je suy voz chevallierz
> Et vostre meschant sodoiez,
> Que affin d'estre amez amoye;
> Mais de vos joyaux me paroye!
> Helas! Je n'avoye tallent
> De donner mon cœur pour argent[8].
> Dame, en ordure me presistes
> Et en vilté me remesistes,
> Vous m'avez fait et puis deffait:
> Pas ne vauroye par souhait
> Que il fust de my autrement.' (1259-69)

It is the Countess who is now invited to leave, and with ill-concealed sarcasm: *Je loch que vous de cy partez / Et que vo droit chemin tenez: / Ce n'est pas a vous chose honneste / D'arester tant a une beste* (1275-78). As we shall see, the very last action of the poem is constituted by a ruse in what is another echo of *Yvain*. There is no doubt that the anonymous author of the *Dit du Prunier* has achieved a structural perfection which puts his work on the same level as the *Châtelaine de Vergi* with its series of *scènes à deux*[9], and with the same purpose, the creation of a series of ironies which problematize the relationship of the principal

[7] Cf. *Yvain* ed. Reid ll.328-30. There are further echoes of Chrétien in the face-saving manœuvres of the Countess at the end (cf. Laudine), the 'niceté' of the young hero (cf. Perceval) and the Countess's determination not to be a shared woman (1319-27, cf. Fenice).

[8] An allusion to the Countess's words at 829-31.

[9] Cf. the analyses proposed by Maraud, 1972: 433-59, esp. 449 and, in the belief that the *Châtelaine* and the *Lai de l'ombre* are both by Jean Renart and exhibit similar structures, by Okafor, 1987: 65-77, esp. 70ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

protagonists. This leads us to the heart of the *Dit du Prunier*, which is not so much a certain mystery surrounding the female protagonist, as in the *Châtelaine*, as a persistent ambiguity, including uncertainty about her *bona fides*. It is true that unlike the case of the Châtelaine, her marital status is the one thing we are not in doubt about (see 86ff).

How is the structural pattern we have been considering instigated? The 'éducation sentimentale' of the young country squire Jean is initiated by the Countess's enquiry of her steward (*maistre d'ostel*, 107) called Gautier[10] whether he has a child. The motivation of the question, more precisely its degree of innocence, is left uncertain, not least because the occasion on which it is posed is a winter evening of light-hearted, post-prandial relaxation (indicated by the words *bourder*, *huiseuses*, *gracieuses*, 116-18) and the Countess puts her question *en son riant* (119)[11]. The reply she receives also is ambivalent and might be rendered: 'I think it would be better to say no, for fear of incurring shame and trouble' (123-5). To which the Countess responds: 'What sort of talk is that? There's no point in going 'puss, puss' without mentioning the cat' (126-29). Courtly banter, a theme also in the poem's homologues, the *Châtelaine de Vergi* and the *Lai de l'Ombre*, introduces a series of ambiguities and misunderstandings facilitated by the strict maintenance of courtly decorum (see the further exchange 130-91)[12], culminating in the Countess's summoning the steward's son to court. Against this background of exquisite courtesy the carefully positioned portrait of the son on his arrival, depicting him as he really is, a country bumpkin and a *vilain* (231-67)[13], provides a dramatic contrast and to the Countess, a real shock. Has she bitten off more than she can chew in inviting him to visit her at her court? Is her polite

[10] The names of the steward and his son are not insisted on but are used from time to time, in contrast to the *Châtelaine* where there are no proper names.

[11] Badel, 1985: 94, n. 119 is surely right to suggest the correction *en souriant*.

[12] The Countess sensitively exonerates Gautier from all guilt and blame. All parents, she argues are responsible for the generation, according to the laws of Nature, of their children and hence their physical being (*matere*), but *ung second pere*, God who cannot be imitated, instills into that body, as it pleases Him, intelligence and moral judgement (162-74).

[13] Cf. Colby, 1965: 72-88 and 170-77. The narrator humorously comments *N'on ne poroit mettre en ung raulle / Ses grans nichetez, au voir dire* (222-23), 'A book would be insufficient to catalogue all the details of his simpleness'. After the depiction of his shocking table manners the narrator comments, in the same vein, *Tout plain y eult d'autres convines / Que je ne voel pas recorder*' (410-11), 'He had a whole lot of other habits, which I forebear to mention'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

benevolence misplaced? By the end of the story she has difficulty in extricating herself from the web of hope and encouragement which she has been spinning for the young rustic's benefit and is obliged to adopt rather more direct language to inform him, now become a knight, that marriage is out of the question. Essential to the Countess's strategy, in what might appear to be a mini-*Bildungsroman*, is courtly language (*Se lui dist par moult bel langage*, 284) and the promise of female company, both of which form part of an incongruous debate concerning the advantages of life at court and back home in the country, Jean putting his case *Conme ygnorans, a la maniere / De le simple gent vilotiere* (301-02). The purpose of such sustained contrasts is, of course, to obscure the Countess's intentions by allowing it to seem that she is simply rising to the challenge posed to her moral nobility by the uncouth visitor's 'niceté' and the class difference between them[14], considerations which at one point persuade her that she will never overcome his resistance:

> Se par forche ne s'efforchoit,
> Et que trop plus aroit a faire
> A ung nice coquart atraire
> Qu'a ung honme sage et courtois. (336-39)

The word *atraire* installs the ambiguity. 'Attract' with what intention? The Countess's next actions consist of physical gestures (running her hands through Jean's hair, for example), an invitation to seek a liaison from among their company (the thrice repeated *nous* in 355-57 avoids any distinction between the young girls at court and the Countess herself, all equally at his disposition it seems), and an arguably 'pointed' encouragement not to be deterred from aiming high (cf. *Châtelaine*), which anticipates the question later asked by a lady at court (660ff) as to why squires take second place to knights[15]:

> 'Aussi bien met en son servage
> Amours une grande terriere
> Qu'il feroit une chamberiere.' (364-66)

to which is added a clear hint that it might be better for the young rustic to join for a time a group of other ladies,

[14] After Jean has praised various features of village life she responds *Voire... en soctois! / Mais ce n'est mie voz estas* (318-19), 'Yes... like a fool! / But that's not your (true) condition'.

[15] The Countess's reply (669-97) is calculated, so far as Jean the squire is concerned, *pour lui alequier / As haultes honneurs convoitier* (699-700).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

'Pour la *parolle* de la gent,
Que il mal *parler* en poroient
S'ensanble *parler* nous veoient'. (370-72)

Even then, the promise of benefits to come is never abandoned:

'Et aprez disner vous diray
Aucune chose que je say,
Beau sire, que bien vous fera'. (373-75)

This is followed by a physical gesture amounting to an almost provocative reinforcement of the idea of courtship:

Adont sur le piet ly passa
Sy fort conme elle pot, sans faindre,
Et ung doit lui ala estraindre
Sy fort qu'elle lui fist croquier. (376-79)

We, and the squire, can surely be forgiven if we interpret the Countess's conduct so far as indicative of, and positively conducive to, an amorous relationship. After dinner, and the unflattering portrayal of Jean's appalling table manners, the Countess duly *beaux mos lui dist* (414) and *courtoisement le pria / Que bien tost vosist revenir* (420-21)[16]. Significant glances, as in the *Châtelaine*[17], are an important mode of communication, and the rustic squire takes his leave to the accompaniment of the narrator's wry observation,

Ly peres, sans lui esquernir,
Se contenanche regardoit
Et moult tres bien aperchevoit
Que la dame par son parler
Lui avoit donné a muser. (430-34)[18]

As securely as in the *Châtelaine*, an ineluctable chain of future events has been set in motion, whilst we are still unclear about the Countess's intentions. The latter will occupy the audience / reader throughout and lead to what seems a definitive clarification (in the Countess's denial of her favours), to be reversed in a final peripeteia.

[16] Equally promisingly she also gives him a belt and money, and, later, a diamond, cf. *Lai de l'Ombre* ed. Lecoy, 515-16.

[17] The role of *semblant* is important in the *Châtelaine*, where the word occurs 17 times, see Shirt, 1980 81-99, esp. 86, 88-89 and Burrell, 1992: 5-14.

[18] The father's discretion is underlined in the lines which immediately follow: *Quant a son hostel fu venus, / Ensy fist que apercheüx / Ne se fust de lui nullement* (435-37) and when he watches his son's efforts at smartening himself up, *Merveilles en eult et grant joye, / Dont, pour faindre et couvrir sen ris, / Portoit se main devant sen vis* (460-62, cf. 536).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

On Jean's next visit, when *Ce sambloit ung homs tous nouveaux / A chascun qui le regardoit* (562-3), a visual approach, seemingly charged with emotional significance, is adopted by the Countess,

> Qui li retret soubtivement
> Ses yeux, pour lui mieux enbraser. (566-67)

The rustic's new appreciation of table etiquette (a typical 'contrepoids' to the earlier vignette), not to speak of his sidelong glances at the Countess (*desous main la regardast*, 584), draws admiring looks from her which cause him to blush *Si qu'il n'osoit lever les yeux* (577). The language of the eyes[19] maintains belief, ours and Jean's, in the amatory intentions of the Countess, which seem only mildly tempered by her concern to place him in the company of other young ladies (381ff, 612ff; compare particularly 391 and 614) who nevertheless well understand *le tres boine entencion / Que la dame, ou moult ot raison, / Avoit par devers l'escuier / Pour l'amour de son chevalier* (617-20). Ambiguity is perfectly preserved – is she concerned only with improving his lot and raising him from the status (*estat*) of a squire to that of a knight? As for Jean, *Amours, qui le mesuroit, / Cremir et doubter le faisoit / Que la dame en lui ne veïst / Chose dont elle le haïst* (625-28). Just as the Countess knows how to use her eyes *pour lui mieux enbraser* (567), so, we are now reminded, she *savoit maint tour / Pour ung jone honme enamourer* (644-45). An example of such a device is the game of *Roi qui ne ment*[20] which she now institutes and which leads to her being the confidante of those present whom she summons to *leurs secrez d'amours jehir* (654).

On the squire's third visit, the Countess's enquiry, recalling the Duchess in the *Châtelaine*, seems to transmit a strong hint of interested curiosity: *Or me dites se vous amez / En lieu ou vous ne l'osez dire* (796-97)[21]. Jean's confession of love is rough-and-ready (*Pas ne suy bien enlangagiez*, 815) but unmistakeable and elicits an apparently candid response from the Countess which gives prominence to the class issue and evades engagement of feeling by the use of litotes:

> 'Se n'est ce pas m'entencions
> Que m'amour vous doye octroyer
> Tant que je vous sache escuier,
> Car contre mon estat feroye.

[19] On 'le regard' see two issues of *PRIS-MA*, 10/ii (1994) and 11/i (1995), esp. the latter with the contribution of Connochie-Bourgne: 85-102.

[20] See Adam de la Halle: Le Jeu de Robin et de Marion ed. by J. Dufournet, 1989: 147, n. 425.

[21] Cf. the Duchess's insinuation in the *Châtelaine* ed. Whitehead, ll.70-72 (cf. 62-65).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et ne cuidiez pas qu'il m'anoye
Se mettre volez vostre cure
En my sur toute creature:
Ja mal gré ne vous en saray
Ne en men cœur ne vous harray,
Mais m'amisté pas nen arez
Conme escuier, n'y entendez!' (818-28)

This gives us pause. What is the Countess's purpose? Is her concern an educational one, to elevate the *escuier* to the rank (*estat*) of *chevalier* and achieve his moral ennoblement? Or is it a more intimate one, to introduce him to the world of love, including her own? For the first time Jean departs *moult abauby* (834), *tristres et pensans* (853), *tristres et muz* (857).

His father learns from a note sent him by the Countess *Que la dame fist ses reffus / A title d'escuier sans plus* (885-86) and advises caution when confronted with his son's determination to be a knight:

'Tu ez niches et negligens,
Sy vaut mieux en escuerie
Faire niceté ou folie
Qu'en chevalerie, c'est cler,
Car on le poeut trop mieux celer. (892-96)

This is not a philosophy calculated to please the *bacheler* (931; cf. 1140, 1158, 1171, 1206), the young, unmarried, landless male, whose role in the promotion of chivalric literature has been studied by Duby, Flori and others[22]. The father nevertheless gives consent to his son's incipient chivalric career. Whilst the son places his trust in God (cf. 873, 881, 960), there is never the slightest doubt that his chivalric exertions at the tourneys are designed to gain the love of the Countess (note the chivalry topos, 964-5) and his declaration on his return is unmistakeable:

... 'Dame, pour acomplir
En my vo boine volenté,
Suy chevalierz et ay esté
*Afin de vostre amour avoir.*
Voelliez a merchy recevoir
Vostre chevallier, chiere dame,
Ou je ne poroye, par m'ame,
En tel point durer longuement'. (978-85)

The Countess, who cannot be under any illusion about the knight's growing attachment to her, affects to consider the request premature, a

[22] See G. Duby, *The Chivalrous Society* transl. by Postan, 1977: 112-22 and Flori, 1975: 289-314, and Chênerie, 1976: 327-68.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

facile bargain concluded in too short a time, and institutes a series of deferrals, the next of which (1020ff) is a variant on Gauvain's *Biens adoucist par delaiier* (*Yvain* ed. 2515) and the following a *jeu-parti* (1061ff). The Countess plays the courtly game and her final refusal of the knight after his service over three years is all the more brutal for being preceded by an exceptional show of niceness (1978ff). Her argument (1093ff) is that the knight asks for what she cannot grant, since she is married and mindful of her duty to both her husband and to God. This could have been stated at any time in the course of the relationship[23] and, as if in acknowledgement of the fact, she seeks to console her suitor by reminding him how much he has gained in status and reputation as a result of her friendship and advice (1106ff). The Countess's ostensible indignation at the thought that she might ever have been *traïteresse / Vers mon seignour et laronnesse / Folle prouvee et foymentie* (1115-17) sorts ill with the amorous overtones of much of her previous encouragement of the young squire, as does her statement, precariously poised on the brink of insincerity, that had he been as polished and well-placed as he is now, she would never have needed to open her mouth or address a word to him! Their whole relationship is here presented as an act of disinterested charity by the Countess, who boasts *j'ay fait d'un niche turbiert / Ung bacheler rade et appert / Et bon chevalier a tout faire* (1139-41).

How are we to judge the figure of the Countess? It is true that when she does finally yield to the knight it is because she is free to do so as the result of her husband's death, but not, of course, thereby obliged to do so! Her assurance that her husband knew of and approved her contact with the young squire (1340-41) is a partial truth, since she admits that she never was able to reveal to him that she was giving Jean money (1328-30). Her design on the squire, according to what she told her husband, was to *mettre ung honme en bonne voye / De monter et de mieux valoir* (1336-37). So is she just a charitable institution? However we assess her emotional needs, and her final readiness to marry Jean, she shows herself perfectly capable, in the manner of Chrétien's Laudine, of 'going through the motions' in order to achieve with minimum social embarrassment what in her heart she apparently wants. Hence her main precaution is to make sure that the knight Jean ingratiates himself with her supporters (1360ff) and secures their agreement to the proposed marriage:

[23] Cf. *Lai de l'Ombre*, ed. Lecoy: 492-95.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

'Et pus a eux me demandez.
Si men cœur en est apressez,
Pour m'onnour m'en deffenderay,
Mais par signes bien monsteray
Que la chose me vient a gré.' (1371-75)

Shades of Chrétien's Laudine! Arrangements are made with a cousin (cf. Lunete) who perfectly understands *se faintise* (1417) and the proposed marriage receives universal approbation, if only for practical reasons:

Tant fist qu'il l'eult et espousa
Par le gré de tous ses amis
Et des bonnes gens du pays
Qui prisent en leur mariage
Pourfit et detry de donmage. (1430-34)[24]

The subject matter of the *Dit du Prunier* has much in common with the rather longer (2352 lines) *Le Dis dou Chevalier à le Mance* by Jean de Condé[25], but with a crucial difference: in *Le Chevalier à le Mance*[26] the young, married lady, who is ardently wooed by a knight known as *li campegnois sauvaiges* to whom she imprudently promises her love, if he can prove himself, retains a high degree of self-awareness and early on begins to suffer increasing pangs of anxiety about the situation she has got herself into. It is all very well to assert with the author *Je ne sai nul si biel atrait / D'amour que c'est de biel parler* (9-10), but one can get carried away. And then follows the crisis of conscience and self-torturing doubt. That is never the case with the Countess in the *Dit du Prunier* whose conscience, if she has one, is never penetrated. Indeed, it is the psychological opacity of the Countess which inhibits both judgement and trust on the part of the reader and fuels that crucial curiosity about how she is going to extricate herself from the relationship with the knight which ensures that the reader's interest never falters. At the end, the first option – flat rejection of him – is tried. But this would only generate another narrative – what happened to him? So the second option – marriage – is abruptly introduced through the fortuitous removal of the obstacle, the Count. But nowhere are we allowed even a glimpse of the Countess's private thoughts or intimate feelings, any more than in the case of Chrétien's Laudine.

The moral to be drawn from this equivocal tale is stated as follows:

[24] Cf. *Yvain*, ed. Reid, 2109-12.
[25] Cf. *Yvain* ed. Reid, 2137-42.
[26] See *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé* ed. by Scheler, 1866: 167-242.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cy poeut on veoir et verra
Que par son boin conmenchement,
Son moien et son finement,
La dame sy a point donna,
A point retint et refusa
Qu'en tous cas garda s'onneur
Et loyalté a son seigneur. (1436-42)

How seriously are we intended to take this? Right up to the last, the Countess's behaviour has remained ambiguous. The formula *Cy poeut on veoir* is very reminiscent of the ironic *Si poex croire* (6800) of the ending of *Yvain* and of the narrator's *sachiez* (930) in the *Lai de l'Ombre*. If the Countess has indeed preserved her honour and loyalty to her lord, at what cost and with what moral merit? What prompted her support for the rustic squire in the first place? How is he, in turn, to interpret the rise in his fortunes and, following the death of the Count, his sudden amatory acceptance? It is clear to all that he is smitten from his very first encounter with the Countess. Have her intentions changed over time? We cannot know, because the author has ensured that her intentions remain classified information to which we shall never be granted access. The section of the poem to which the opening 'moralité' (line 1) refers has been lost, but it involved two companions who glimpse the plum-tree in an orchard. One declines to assist the other to get in. The two figures are explained as representing two classes of ladies, the one comprising the unmarried or widowed who support impoverished young *bachelers* and finally marry them; the other married women, who dare not, *sy que firent jadis* (52), support young knights. Both groups of ladies are commendable, says the poet, but he will introduce us to a third lady who combines the abilities *D'a point donner et d'escondire* (79), so transcending the virtues of both groups. The ending of the *Dit* is contrived to represent such a person, but only as a result of the fortuitous event of the Count's death. Whether there is here a true concordance of the *doxa*, as repeated at the end, and the story itself many will doubt[27]. The impression that the two are at variance is a common experience when reading medieval literature, as can be illustrated by the case of Thomas's *Tristan*[28] or Chrétien's *Yvain*[29], and is yet another ironic feature to put us in mind

[27] This aspect of the endings of texts is not considered by the contributors to *Clore le récit: recherches sur les dénouements romanesques*, *PRIS-MA*, 14/ii (1998) and 15/i (1999), not even by Perret, 1999 in her taxonomic essay "Typologie des fins dans les œuvres de fiction".

[28] See Hunt, 1981: 41-61.

[29] See Hunt, 1984: 83-117, esp. 101-110.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

of the *Châtelaine de Vergi*[30] and the *Lai de l'Ombre*[31] with which the *Dit du Prunier* amply merits comparison.

## REFERENCES

ADAM DE LA HALLE. 1989. *Le Jeu de Robin et de Marion*. Ed. by DUFOURNET, J. Paris: Flammarion.

ARRATHOON, L. A. "Jacques de Vitry, the Tale of Calogrenant, *La Chastelaine de Vergi*, and the genres of medieval narrative fiction". In: ARRATHOON, L. A. 1984. *The Craft of Fiction. Essays in Medieval Poetics*. 281-368. Rochester, Michigan: Solaris Press.

BURRELL, M. 1992. "The Use of the Term *semblant* in *La Châtelaine de Vergi*". *New Zealand Journal of French Studies* 13/ii. 5-14.

CHENERIE, M.-L. 1976. "'Ces curieux chevaliers tournoyeurs...' des fabliaux aux romans". *Romania* 97. 327-68.

CHRETIEN DE TROYES. *Yvain*. Ed. by REID, T. B. W. 1967. Manchester.

COLBY, A. M. 1965. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*. Geneva: Droz.

CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal. 1995. "La vue et l'ouïe dans *La Chastelaine de Vergi*: complémentarité et tension". *PRIS-MA* 11/i. 85-102.

COOPER, L. 1984. "Irony as Courtly Poetic Truth in *La Châtelaine de Vergy*". *Romanic Review* 75. 273-82.

DEMBOWSKI, P. F. 1988. "Quelques considérations sur les titres littéraires en France au moyen âge". In: CORNAGLIOTTI, A. et al. *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65 compleanno*. 251-69. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

*Le Dit du Prunier: conte moral du Moyen Age*. Ed. by BADEL, Pierre-Yves. 1985. – (TLF 334) – Geneva: Droz.

*Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*. Ed. by SCHELER, A. 1866. t. 2. 167-242. Brussels: Académie royale de Belgique.

DUBY, G. 1977. *The Chivalrous Society*. Transl. by POSTAN, C. London: Arnold.

DUPARC-QUIOC, S. 1955. *Le Cycle de la Croisade*. Paris: Champion. 206-35.

–. "Le Dit du Prunier: une nouvelle en vers du XIV^e siècle". *Mercure de France* 303 (mai 1948). 78-97.

*La Fille du Comte de Ponthieu*. Ed. by BRUNEL, Cl. 1923. Paris: Champion.

FLORI, J. 1975. "Qu'est-ce qu'un *bacheler*? Etude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII^e siècle". *Romania* 96. 289-314

HUNT, T. 1981. "The Significance of Thomas's *Tristan*". *Reading Medieval Studies* 7. 41-61.

[30] See Hunt, 1993: 129-41; Lacy, 1990: 119-24; Cooper, 1984: 273-82; Arrathoon, 1984: 281-368, esp. 328-55.

[31] In addition to the ambiguous motivation of the lady's final acceptance of the knight, the poem ends with a deliberate pun: *Contez, vous qui savez de nonbre* (962). See Kay, 1980: 515-27.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1984. "Beginnings, Middles and Ends: Some Interpretative Problems in Chrétien's *Yvain* and its Medieval Adaptations". In: ARRATHOON, L. A. *The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics*. 83-117. Rochester, Michigan: Solaris Press.

–. 1993. "The Art of Concealment: *La Châtelaine de Vergi*". *French Studies* 47. 129-41.

JEAN RENART. *Le lai de l'ombre*. Ed. by LECOY, F. 1979. Paris: Champion.

*Jehan d'Avennes, romanzo del XV secolo*. Ed. by FINOLI, A.-M. 1979. Milan: Cisalpino-Gothardica.

KAY, S. 1980. "Two Readings of the 'Lai de l'Ombre'". *MLR* 75. 515-27.

LACY, N. J. 1990. "Narrative Method and the Question of Guilt in *La Chastelaine de Vergi*". *Romance Notes* 31/ii. 119-24.

LEONARD, M. 1996. *Le 'dit' et sa technique littéraire des origines à 1340*. Paris: Champion.

LUCKEN, Christopher. 2002. "Fiction et défection de l'amour: 'le Dit du Prunier' ou la "disjointure" du roman courtois". In: 'Ce est li fruis selonc la letre'. *Mélanges offerts à Charles Méla*. 385-404. Paris: Champion.

MARAUD, A. 1972. "Le Lai de *Lanval* et *La Chastelaine de Vergi*: la structure narrative". *Romania* 93. 433-59.

OKAFOR, E. E. 1987. "Les Sources et la structure de *La Chastelaine de Vergi*". *Francophonia* 12. 65-77.

PERRET, M. 1999. "Typologie des fins dans les œuvres de fiction". In: *Clore le récit: recherches sur les dénouements romanesques*. *PRIS-MA* 15/i. 155-74.

*Saladin*. Ed. by CRIST, L. S. 1972. Paris-Geneva: Droz.

SHIRT, D. J. 1980. "*La Chastelaine de Vergi* - the technique of stylistic cohesion". *Reading Medieval Studies* 6. 81-99.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LES COMPLAINTES D'ENIDE DANS L'*HISTOIRE D'EREC EN PROSE*, ROMAN BOURGUIGNON

JONNA KJÆR
Université de Copenhague

## 1. INTRODUCTION

Une édition critique d'une mise en prose bourguignonne d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes a été publiée par Maria Colombo Timelli en 2000. Jusqu'alors le texte en prose n'était disponible que dans une transcription de W. Foerster en appendice à son édition du roman de Chrétien. L'excellente présentation de cette nouvelle édition par Maria Colombo Timelli donne envie de se pencher maintenant sur la version bourguignonne si intéressante.

L'*Histoire d'Erec en prose* (titre donné au roman par l'éditrice) aurait été rédigée vers 1454, et le manuscrit conservé actuellement à la Bibliothèque Royale de Bruxelles (Bruxelles B.R. 7235), a appartenu à la bibliothèque de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467). Le manuscrit, en papier, ne contient ni date, ni signature, ni marque de provenance, ni dédicace. Selon son éditrice, il pourrait représenter une sorte de 'première rédaction' destinée, si elle rencontrait le goût du duc, à une reproduction plus somptueuse (Timelli, Introduction: 16). Cela paraît bien probable, et si le manuscrit s'est trouvé conservé dans la collection si riche, au nombre de huit cent soixante-quinze manuscrits, à la mort de ce duc (Poirion: iv), il faut pourtant ajouter en suivant Timelli (Introduction: 23) que l'*Histoire d'Erec en prose* ne semble avoir joui d'aucun succès au delà du XV^e^ siècle: apparemment le roman ne fut jamais imprimé au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. Qu'en était-il au moment de sa création? Le roman est-il resté en état de brouillon n'ayant pas rencontré le goût de Philippe, comme Timelli semble le suggérer? Pourrait-on dans ce cas trouver des raisons plausibles à ce manque de succès?

Dans cette optique, deux facteurs me semblent attirer l'attention: d'abord l'absence d'éléments qui auraient été faits pour plaire au duc, absence contrebalancée par la présence d'autres éléments qui auraient pu lui déplaire. Je pense ici d'une part à (i) la forte réduction des descriptions de spectacles chevaleresques et de fêtes de la cour, opposée d'autre

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

part à (ii) l'importance accordée dans le roman en prose aux complaintes d'Enide, complaintes qui montrent une image féminine qui pourrait peut-être faire penser à (iii) l'épouse même du duc, la duchesse Isabelle de Portugal. Apres un grave conflit entre elle et le duc déjà en 1454, elle s'est retirée de la cour ducale en 1457, quelques années après la rédaction présumée du roman. Elle s'est alors installée avec les sœurs grises à la Motte-au-Bois en Flandre où elle vécut jusqu'à sa mort en 1471, en restant pourtant en contact avec son mari Philippe le Bon.

Dans ce qui va suivre, je me propose de cerner les trois points nommés selon la perspective du milieu bourguignon, où le roman a dû être créé. Ce faisant j'espère contribuer à préciser la nouvelle mentalité qui imprègne les transformations du roman par rapport à celui de Chrétien (pour la comparaison avec celui-ci j'utilise l'édition de Jean-Marie Fritz d'après le ms. B.N. fr. 1376).

Parmi les ducs de Bourgogne, c'est Philippe le Bon qui fait parvenir la cour ducale à son apogée culturelle: tous les spécialistes s'accordent pour parler du rayonnement de cette cour et insistent sur les entreprises délibérées de Philippe sous ce rapport; la création de l'*Ordre de la Toison d'Or* à l'occasion du mariage de Philippe avec Isabelle en 1430 et le *Banquet des Voeux du Faisan* en 1454 n'en sont que quelques exemples. A part cela, le duc a joué un rôle important de mécène pour presque tous les arts. Pour consolider sa puissance au niveau moral et politique (par exemple le projet de croisade contre les Turcs), Philippe est arrivé à faire vivre et revivre l'ancienne chevalerie, de même qu'il a déployé la magnificence de sa cour, non seulement par la mise en scène de tournois et de joutes, mais aussi par des fêtes d'un faste et d'une somptuosité incroyables – qui rappelle le potlatch des sociétés dites primitives – on s'émerveille de lire l'exaltation exprimée dans la description de ces fêtes par, entre autres, l'historiographe officiel du duc, George Chastelain, qui commença à rédiger sa *Chronique* à partir de 1455 (Schnerb: 355). Il n'est pas étonnant que Johan Huizinga s'y réfère souvent dans son ouvrage resté classique *L'Automne du Moyen Age*. Ce livre ne semble pas dépassé, seulement développé, grâce à la multitude d'autres publications d'ordre historique ou littéraire sur la cour de Bourgogne qui ont vu le jour à sa suite. Le livre se lit comme une contribution à 'l'histoire des mentalités', et je m'en inspire fondamentalement comme tant d'autres. De mon côté, je souhaite relever comment les mises en prose, en l'occurence l'*Histoire d'Erec en prose*, reflètent une nouvelle sensibilité dans les moeurs et les coutumes de la fin du Moyen Age, en particulier à la célèbre cour ducale. Les grands

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

thèmes que le lecteur retiendra, me semble-t-il, à la lecture du livre de Huizinga, pourraient bien être, en condensé, celui de la prééminence de la mort – ce qui n'étonne pas, vu la funeste situation de l'Europe à l'époque – mais aussi celui d'une exubérance dans la jouissance de la vie. Les deux phénomènes sont évidemment liés, et Huizinga le souligne à plusieurs reprises. En bref, il s'agit de suivre la formule du *carpe diem*, ou de s'inspirer de celle du *memento mori* – ou des deux en même temps sinon en alternance. Simplification peut-être, mais qui va nous guider dans nos recherches.

En lisant l'*Histoire d'Erec en prose*, on s'attend à ce que le prosateur reprenne et amplifie si possible avec délectation toutes les descriptions nombreuses et détaillées de Chrétien quand il est question des exploits chevaleresques aussi bien que des festivités avec vêtements et parures, musique et danses, ainsi que les mets extraordinaires de repas copieux et raffinés. Nous ne résistons pas à citer à ce propos Bruno Laurioux (1995: 1027) qui parle de 'la célébration de ces grands-messes gastronomiques' qui est un culte en milieu bourguignon.

## 2. Les descriptions de faits d'armes et de fêtes

Dans l'introduction à son édition (57 et 84), Timelli fait quelques remarques intéressantes sur la technique narrative de la prétérition. Par cette figure de style, le prosateur se dispense de développer le sujet. Je me propose d'analyser de plus près le phénomène en cherchant la mentalité ou l'intention que la volonté explicite de 'faire bref' pourra bien révéler dans l'*Histoire d'Erec en prose*.

Une première lecture du roman peut donner l'impression d'une certaine sécheresse ou d'une hâte d'en finir avec les descriptions dont il a été question. Il est vrai, comme certains critiques l'ont vu, que le prosateur semble essayer de concentrer son récit sur 'l'histoire', sur l'intrigue à dérouler, au détriment de ce qui pourrait attarder celle-ci. Le point mérite cependant d'être examiné de plus près et en profondeur.

Dans un premier temps, je me propose de retenir les formules où le prosateur dit ne pas vouloir s'arrêter à telle description des éléments d'un fait d'armes ou d'une fête. Je ne considère pas ces expressions comme des prétéritions dans le sens où on feint de passer une chose sous silence pour mieux la relever (comme c'est souvent le cas chez Chrétien, d'ailleurs), par contre le prosateur semble sincèrement avoir envie de faire avancer son récit pour parler de choses plus importantes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le prologue de Chrétien (vv. 1-26), est omis ou plutôt réduit à une mention du profit qu'on peut tirer des histoires concernant les faits des nobles anciens. Quand le récit commence, le roi Arthur tient sa cour à Karadigan. Après avoir mentionné la présence de beaucoup de personnes nobles, le prosateur dit: *Nostre compte ne s'arrestera point a parler dez dances, joustez et aultres esbatemens, mais trop bien pour entrer en matere venra a dire qu'en ce tampz que le roi Artus se tenoit a Karadigan (...) avoit ung cerf...* (103). Ce qui est curieux dans cette première prétérition, c'est qu'il n'est pas question de *dances, joustez et aultres esbatemens* dans le texte de Chrétien.

Après le *Ci fine li premerains vers* de Chrétien (v. 1840), le chapitre 18 de la prose parle des préparations et de la célébration des noces d'Erec et d'Enide. Ce récit contient trois prétéritions du genre qui nous intéresse. D'abord, parlant des invités au mariage, le prosateur dit: *Et primes de ceulz qui y vendrent nous parlerons ung pou en brief...* (155); ensuite: *Dez aultrez dont il y en vint plenté, pour la faire briefve, nostre compte se taira* (157). Le repas de noces est ainsi frappé d'une prétérition au sens conventionnel: *Des metz, entremetz, vin, ypocras, ne fera nulle mencion nostre compte, car ce seroit trop longue chose a descripre, et ausi chascun puelt bien pencer et considerer que l'en ne les sauroit dire* (157). Il faut comprendre que ces éléments sont si nombreux qu'ils dépassent l'imagination, et que c'est donc une façon de les amplifier indirectement. Mais on soupçonne pourtant que la description de telles choses n'intéresse pas le prosateur, quand il continue avec cette hâtive énumération: *Des chanteurz, harpeurz, taburins, menestreulz, joueurz d'apartoise, trompettez, buisines, clarons et aultrez pluseurz instrunmens ne ferons nous point long racomptement. L'en y dansa, jousta, tournoya, et dist l'istoire que de toux instrumens du monde l'en usa a ce hault jour de nopces* (157). Nous remarquons en passant que Timelli, si je la comprends bien, observe dans son introduction (29-30), que le prosateur parle de son propre récit en l'appelant *conte* et de celui de Chrétien en l'appelant *istoire* – jusqu'à ce que son propre conte devienne une histoire à la fin du récit. L'observation est tout à fait judicieuse, et on en voit un exemple ici.

Au chapitre 17, intitulé *Comment Erec se parti de la court du roy Artus et s'en ala en son pays*, le tournoi qui rehausse la fête des noces chez Arthur et où Erec et Gauvain se rencontrent est vite expédié et le prosateur termine ainsi l'événement: *Du tournoy ne parlera non plus avant nostre present compte* (169). Ce qui nous intéresse dans une formule de ce genre n'est pas tant de la comparer avec le texte de Chrétien que de cerner l'effet que les non-dits signalés peut avoir eu sur les lecteurs de la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

prose. On a l'impression que le prosateur est conscient de laisser ceux-ci sur leur faim et de les tromper dans leur attente. Avançons l'hypothèse qu'il le fasse même exprès en toute connaissance de cause. Serait-ce même (compris par le public comme) une provocation voulue?

Au chapitre 30, le prosateur passe sur la description que fait Chrétien de la fête chez Arthur recevant Erec et Enide: *Du souper et esbatemens qui furent fais ceste nuyt se taira nostre compte* (191). Au chapitre 37, quant le couple arrive chez le roi Evrain où aura lieu la Joie de la cour, on trouve une remarque du même genre: *Des devisez et esbatemens de celle nuyt se taira nostre compte* (202). Au passage correspondant chez Chrétien (vv. 5661-5663), il est dit seulement: *De ce tote la nuit parlerent/Jusqu'a tant que couchier alerent,/Que li lit furent atorné.* J'hésite à imaginer que le prosateur a compris que des *esbatemens* ont lieu dans les lits...

Au chapitre 38, Erec et le chevalier Mabonagrein combattent; le prosateur donne alors une description assez élaborée de leur joute, au milieu de laquelle il dit cependant: *Ilz font pluseurs envahies trop longues a racompter* (204).

Curieusement, le prosateur a ajouté un tournoi de sa propre invention à l'avant-dernier chapitre de son texte, le chapitre 41, intitulé *Comment le roy Erec entra au tournoyement et fist pluseurs chevaleries.* C'est un tournoi qui a lieu à la cour d'Arthur, après la Joie de la cour et avant qu'Erec et Enide ne reviennent dans leur pays. Au dernier chapitre, le chapitre 42, également ajouté et qui clôt le récit, le prosateur raconte comment Erec est reconnu chez Arthur comme *le milleur chevalier du monde.* Et: *Ainsi fut Erec en la bonne grace dez damez; et pour la fere briefve, dez disners, souperz, dansez et esbatemenz qui furent fais durant XV jourz, nous ne ferons nulle mencion, car l'en puelt asséz savoir et entendre qu'il en y eust asséz et que toute noblesse y estoit respandue* (211). Le couronnement d'Erec et d'Enide qui recueille une longue description chez Chrétien, a été rapidement expédié au chapitre 40. Pour terminer sa version, le prosateur ajoute maintenant (au chap. 42, 211-12) une dizaine de lignes – avec une prétérition finale – qui n'a pas de contrepartie chez Chrétien, puisque l'épisode ne s'y trouve pas:

> Fin de nostre compte, aprés le couronnement a tresgrant chevalerie le roi Erec et Enide la reyne prinrent congié du roy Artus et de la reyne, et a tresnoble compaignie de haulz princez et barons ilz furent convoiéz jusquez en leur roiaulme, ouquel le roi Erec prist hommage et feaulté de sez noblez; et vesqui depuis saintement et glorieusement avec sa belle dame la reyne Enide de laquelle il eust pluseurs beaux enfans; et comme ilz fussent venus en eage iceux, le roi Erec et Enide trespasse-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> rent en paix de ce ciecle, et furent leurz obsequez fais reveramment a grant pleurz de leurz enfanz, desquelz l'aisné filz fu roy; mais non plus n'en fait nostre compte de mencion, si prendrons la fin de ceste presente histoire. Explicit.

Arrêtons-nous donc sur la prétérition des dernières lignes qui montre la conscience du prosateur devant les attentes de ses lecteurs. Car ici, il n'a pas à parler de raccourcissement d'un modèle quelconque. En extrapolant, on est tenté de penser qu'il en va de même dans les prétéritions où le lecteur de notre époque peut comparer avec le texte de Chrétien, ce qui n'était pas la situation du public contemporain. Bref, demandons-nous de nouveau si le prosateur révèle qu'il est conscient de décevoir son public – et s'il le veut ainsi.

Dans ce qui précède, nous avons relevé les passages où il est explicitement question de 'faire bref'. Il convient d'ajouter à cela qu'il y a aussi dans notre texte une réduction générale de toutes les descriptions des fêtes d'église.

Nous n'avons pas encore mentionné des formules qui expriment aussi une certaine hâte d'en finir, comme par exemple *Fin de procéz* (197), *A chief de conclusions* (200) et *Conclusions* (208). La plus intéressante nous semble être une formule peut-être conventionnelle, mais qui pourrait devenir significative. Il s'agit de l'ouverture du chapitre 36 après qu'Erec a définitivement éprouvé Enide et se trouve convaincu de la loyauté de son épouse *dont toujourz depuis il fust plus amoureux d'elle qu'il n'avoit esté par avant* (fin du chapitre 35, 200). Le prosateur dit: *Que vous diroi je plus?*, et il me semble qu'il exprime de cette façon que l'histoire devrait s'arrêter là. L'épreuve d'Enide est finie, cette épreuve qui était, dans la prose, la motivation de toute l'aventure, à la différence de ce qui est le cas chez Chrétien, où Erec veut s'éprouver lui-même en même temps qu'Enide, les critiques l'ont bien fait remarquer (par exemple Martha Wallen et Norris J. Lacy). Je reviendrai à cette idée en parlant de l'importance des complaintes d'Enide dans la version en prose.

Concluons provisoirement que le prosateur réduit son modèle. Timelli, dans son introduction (32) affirme que selon ses calculs, 'la prose représente en moyenne 50% du texte en vers'. Dans ce qui précède, nous avons donné des exemples qui montrent que le prosateur est conscient d'abréger. Il est peut-être encore plus intéressant de noter que, selon certains critères, c'est bien son intention explicite de réduire son modèle. À la fin du roman en effet, juste avant d'entamer les deux chapitres qu'il a lui-même inventés (les chapitres 41 et 42 qui racontent d'abord le tournoi d'Erec à la cour d'Arthur après le couronnement, ensuite le retour d'Erec

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dans son royaume), il semble révéler quelle est sa 'manière': *et quant le roy Erec sceut le tournoy qui se debvoit faire (...) il tournoya et fist pluseurz vaillancez et proessez qui trop seroient longuez a racompter, mais nous nous en passerons en brief selon la maniere* (208-209). Nous avons cité plus haut la curieuse prétérition concernant les *dances, joustez et aultres esbatemens* qui n'ont pas de contrepartie chez Chrétien. Cette prétérition qui ouvre le texte en prose pourrait bien avoir la fonction d'avertir le public bourguignon qu'il ne recevra pas son dû dans la peinture romanesque qui va suivre. De même, à la fin, une remarque symétrique, que nous avons déjà citée, clôt le récit:...*et pour la* [l'histoire? ou la manière?] *fere briefve, dez disners, souperz, dansez et esbatemenz (...), nous ne ferons nulle mencion, car...* (chap. 42, 211, cf. plus haut où nous donnons la suite et la fin de la citation).

Ainsi, le prosateur nous dit que sa manière, c'est de réduire les descriptions de faits d'armes, comme ici le tournoi final. Curieusement, ce tournoi est ajouté par le prosateur, il n'est donc pas question d'une réduction du modèle, mais d'une narration rapide. Est-ce donc que le prosateur nous signale que ce sont surtout les exploits chevaleresques d'Erec qui sont réduits?

Comme nous l'avons déjà mentionné, les critiques s'accordent pour dire que la version en prose simplifie la motivation en voulant uniquement faire qu'Enide soit mise à l'épreuve par Erec et non pas créer une épreuve pour les deux partenaires. Et cela, le prosateur le dit explicitement lui-même vers la fin: *tout ce que Erec avoit fait n'estoit que pour esprouver Enide* (200). Erec ne l'intéresse probablement pas autant qu'elle.

Pour résumer, la structure du roman confirme à mes yeux qu'Enide joue dans la version en prose un rôle beaucoup plus indépendant et beaucoup plus important: ici, les dix-sept premiers chapitres se focalisent sur Erec et ses hauts faits chevaleresques, mais la fin du chapitre 17 (170, endroit déjà cité) dit qu'Erec devient si fou d'amour pour sa femme Enide qu'il en oublie de porter les armes *par quoy ung grant mal sourdi pour Enide, comme cy apréz sera dit.* Il me semble que cette phrase exprime une sympathie pour Enide en même temps qu'elle annonce que celle-ci sera la protagoniste de la suite du roman. En effet, les chapitres 18 à 35 lui seront consacrés, et au début du chapitre 36, après la réconciliation du couple et la phrase déjà citée: *tout ce que Erec avoit fait n'estoit que pour esprouver Enide* (200), le prosateur semble préférer terminer le roman quand il dit au début de ce chapitre: *Que vous diroi je plus?* Quatre chapitres racontent alors la Joie de la cour, le chapitre 40 condense fortement le récit de la fête du couronnement, après quoi le prosateur

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ajoute le chapitre 41 sur un tournoi où Erec combat incognito en chevalier noir, et le chapitre 42 où il se fait reconnaître et quitte la cour d'Arthur pour retourner vivre heureux avec Enide dans leur royaume jusqu'à leur mort, après laquelle la succession est assurée par leur fils aîné.

## 3. Les complaintes d'Enide ou le memento mori

Il est évident que la version en prose néglige, par des raccourcis et des compressions, ce que nous avons aussi appelé des prétéritions, les descriptions de splendeurs et de luxe que nous trouvons chez Chrétien. Pensant au beau livre de Huizinga, il est tentant de dire qu'ainsi la prose réduit systématiquement les expressions d'une fureur de vivre, d'une attitude de *carpe diem*. Et cette réduction implique, semble-t-il, la mise en relief de sa contrepartie, à savoir une éthique de *memento mori*.

A vrai dire, le prosateur ne se contente pas de réduire, car il développe aussi. Car si Enide attire l'attention sur elle dans la deuxième partie du roman, c'est surtout à cause de ses longues complaintes, ces passages élaborés où elle se plaint de sa propre faute et des conséquences qui en découlent pour Erec et elle-même. Ces complaintes, il y en a cinq ou six, ne sont pas proprement inventées par le prosateur, car des vers de Chrétien les inspirent, seulement le prosateur fait siens ces vers-là pour les développer à son gré.

Nous comptons cinq complaintes que nous définissons comme des soliloques intérieurs ou des délibérations plaintives d'Enide. Il y en a six, si nous incluons la première prononcée au cours d'un dialogue avec Erec. Ici, au chapitre 18, elle s'excuse de parler à Erec des rumeurs qui courent sur son abandon du noble métier d'armes (nous y référons plus bas par sa *recreantise*) mais elle s'accuse d'en être la cause. Si ce discours doit être cité, c'est parce qu'il exprime déjà ce qui sera le leitmotiv des complaintes qui vont suivre, à savoir son désir de mourir: *car j'ameroie mieux estre morte qu'estre cause du retardement de vostre honneur et proffit* (171). A ces mots, Erec décide de mettre Enide à l'épreuve pour savoir si elle l'aime loyalement. Il s'en va préparer leur départ, tandis qu'Enide restée seule profère sa première complainte.

Les cinq 'vraies' complaintes se trouvent aux chapitres 19, 21, 22, 26 et 33. Plusieurs des titres de ces chapitres sont significatifs et doivent être cités pour montrer comment le prosateur travaille en connaissance de cause: il fait exprès d'élaborer ces complaintes parce que c'est certainement son intention de faire d'Enide la protagoniste de cette partie du roman; en même

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

temps il exprime discrètement la sympathie qu'il a pour elle. Les titres qui énoncent la thématique de la plainte sont les suivants: (19) *Comment Enide se complaindi a par elle de ce qu'elle avoit dit a Erec*; (26) *Comment Guivret le Petit poursuivi Erec et comment Enide se doulousa quant elle le vit venir*; et (33) *Conment Enide se complaindy pour la mort d'Erec qu'elle vit choir soudainement.*

La dernière plainte est très longue (trois pages) et occupe à elle seule un chapitre entier. Chez Chrétien, dans le récit qui y correspond (vv. 4602-4733), nous trouvons plusieurs éléments qui sont rendus et développés par le prosateur dans la plainte d'Enide, mais il est symptomatique que Chrétien privilégie la narration de l'action qui chez lui occupe proportionnellement plus d'espace que les paroles d'Enide, qui, chez le prosateur, ne laissent que quelques lignes à la fin du chapitre pour dire l'arrivée du comte de Limors et sa décision de transporter le couple à son château afin d'y enterrer Erec et d'épouser Enide.

Il est à remarquer que dans la version en prose Enide croit Erec mort; il s'agit donc d'une plainte de deuil et non pas d'une complainte monologuée ou intérieure comme celles qui précèdent. Notons d'ailleurs que contrairement à ce qui est le cas chez Chrétien où Erec a perdu véritablement connaissance, Erec ici simule, ce qui pour le lecteur veut dire qu'Erec entend la plainte d'Enide, cette plainte qui est en même temps une déclaration d'amour on ne peut plus convaincante.

Chez Chrétien on trouve le motif du suicide, un sujet osé pour un chrétien. Si Chrétien s'en sert c'est pour exprimer la mesure du désespoir d'Enide, mais il se hâte d'annuler l'éventualité du péché de suicide avec la médiation de Dieu lui-même, car ici, c'est Dieu qui fait arriver le comte de Limors, lequel empêchera Enide de se tuer avec l'épée d'Erec. L'intervention de Dieu n'est pas citée par la prose.

Le désir de mourir chez Enide que nous avons vu exprimé pour la première fois dans son discours à propos de la *recreantise* d'Erec (chap. 18), se retrouve aussi dans la dernière complainte, la plainte de deuil que voici:...*morir me fault. Je veul la mort, et desja vouldroi je estre morte et mon seigneur fust vivant encores* (chap. 33, 196). Dans son discours au comte de Limors qui veut la sauver, Enide dit encore vouloir mourir: *Haa, sire, pour Dieu, laissiéz ceste chetive* [elle parle d'elle-même] *mourir obscurement, car de joie, confort, vie ne leesse n'ay je jamés que faire, ains par ma voulenté determinee mourray ains que de cy me parte* (197).

Dans les cinq véritables complaintes, le thème de la mort est un symptôme récurrent, inventé ou développé par le prosateur. D'abord, au chapitre 19, Enide envisage sa propre destruction (*desrocement*) à cause

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de sa parole malencontreuse sur la *recreantise* d'Erec. Elle loue Fortune de l'avoir protégée et honorée, et elle accuse sa propre *malle bouce*. Fortune n'est pas évoquée chez Chrétien à l'endroit correspondant. Au chapitre 21, la complainte prend la forme d'un dialogue entre Amour et Enide, il s'agit évidemment de peindre le déchirement intérieur d'Enide. Amour la convainc qu'il vaut mieux transgresser l'interdit et avertir Erec, et Enide s'y décide avec l'expression *s'il est mort moy morte* (175). S'il n'est pas question d'un désir de mourir à cet endroit, et si les mots s'inspirent de la version en vers (vv. 2967-69), le thème de la mort est toutefois présent en prose dans chaque complainte d'Enide, et c'est ce qui nous intéresse pour le moment. La complainte du chapitre 22 est largement développée et riche en inventions par rapport au petit nombre de vers (3104-14) de Chrétien. A titre d'exemple, une référence à Salomon est introduite pour dire en général que *de fenmez viennent aux hommez les infortunes, pestillences et adversitéz* (177). Le thème de la mort se présente ici (à la même page) comme le regret d'être au monde, et cela à deux reprises dans la même complainte. D'abord: *Hellas! pour quoi fus je oncques nee quant il convyent que mon tresamé seigneur seuffre ceste mesaise par moy qui ce peril lui ay pourchassié moiennant le faulz langaige de sez subgés?*, et ensuite: *Certez je fus bien de malle heure nee quant par moy sont verifieez les parollez des poettez qui dient que fenme ne fait que nuyre a l'omme en toutez manierez...*

Au chapitre 26, la complainte est encore très ample par rapport à la version en vers, et de beaucoup plus déchirante. En plus, dans la version en prose, Enide dans sa détresse invoque Dieu lui-même. Et dans ce même récit, le thème de la mort domine les paroles d'Enide quand elle délibère pour savoir si elle doit avertir Erec de l'approche du chevalier (c'est Guivret le Petit). D'abord, c'est Amour qui la frappe au cœur de sorte qu'elle faillit en mourir:...*en soursault le fiert Amourz au cuer tant qu'elle tressue, et samble bien qu'elle doibve morir par grant destroit; si dist: «O lasse,...»* (184). Le nouvel élément c'est la conviction d'Enide que Dieu recevra son âme si elle avertit Erec:...*car je sçay bien qu'apréz ma mort Dieu auroit pitié et compassion de mon ame, et je abaisseroie le ire de Dieu s'il en vouloit prendre vengeance, car, quelque mal que mon seigneur* [Erec] *me face, jamais je ne le pourroie haïir...* (184).

Il convient de citer une brève interpolation au chapitre 28 exprimant l'idée de la mort qui hante encore une fois Enide quand elle regarde le combat entre Guivret et Erec:...*elle se tourmente par telle destresse que, se Dieu ne ramaint a joie son ami de ceste bataille, son mal est tant doulereux qu'en recompensacion de tel perte elle morir se laissera* (186).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il faut comprendre qu'Enide considère sa propre mort comme un bien au cas où Erec devrait mourir. En d'autres termes: elle ne souhaite pas vivre sans lui. Il n'y a rien de tel dans le passage correspondant du texte en vers qui est remarquablement sec à cet endroit (vv. 3803-10).

Le chapitre 33 représente comme nous l'avons déjà suggéré, le point culminant des complaintes d'Enide. Ici, elle s'évanouit à plusieurs reprises (plus fréquemment que chez Chrétien!), elle est *come demi morte* et c'est ici qu'elle dit vouloir mourir et même qu'elle voudrait être morte et qu'Erec soit vivant (196, occurrence citée par nous plus haut).

Plusieurs amplifications attestent l'élaboration indépendante du prosateur dans ce chapitre important. Chez Chrétien la complainte même occupe une cinquantaine de vers, en prose presque trois pages. Un phénomène à relever, c'est la création autonome d'un discours de Désespoir qui exhorte Enide à se tuer. Le discours (qui occupe presque en entier la page 196) commence comme voici: *O toy, la dame du monde qui plus doibz desirer la fin de tez jourz...*, et vers la fin Désespoir dit à Enide: *il te convient morir*, après quoi il constate que si elle se laisse tomber sur l'épée d'Erec comme le fit Thisbé sur celle de Pyrame, elle aura *en ce ciecle grant loange et guerredon au corpz*. Enide comprend qu'elle a ainsi obtenu la permission de Désespoir d'*estre omicide de soy mesmes* et c'est seulement l'arrivée du comte de Limors qui empêchera le suicide.

Nous avons déjà vu (chap. 21) comment Amour dédouble Enide elle-même dans un dialogue qui représente une délibération ou un monologue intérieur. Ajoutons un autre phénomène pertinent: souvent dans la version en prose, Enide parle d'elle-même à la troisième personne. C'est un élément fréquent (plus fréquent que chez Chrétien) qui montre, à mes yeux, l'effort du prosateur pour illustrer la vie psychologique du personnage d'Enide. Je ne suis donc pas d'accord avec par exemple le critique Norris J. Lacy qui veut que la version en prose n'offre pas d'étude psychologique (1994: 278; je traduis) en ce qui concerne Enide.

Dans ce chapitre 33 si important nous trouvons aussi un commentaire du narrateur assez long et qui témoigne explicitement en faveur d'Enide tout en servant d'introduction à l'intervention de Désespoir:*...pour plus surcroistre la loange de celle lealle dame en amourz, pouons nous bien dire que veci Desespoir acourant verz elle invisiblement qui l'enlache en sez lachs et l'admonneste par grant enflamboiement en ceste maniere...* (196).

Nous avons relevé qu'ici il n'est pas dit que c'est Dieu lui-même qui envoie le comte de Limors et par là empêche Enide de se suicider. Dieu est pourtant mentionné quatre fois, mais seulement dans des formules

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'assertion sans véritable contenu: *Dieux scet que, si m'aïst Dieux, pour Dieu* – et avec plus de poids: *une trop grant perte enverz Dieu et Nature* (c'est le comte de Limors qui parle du suicide envisagé par Enide).

## 4. Les formules proverbiales ajoutées

Un trait stylistique propre au narrateur de la version en prose mérite aussi d'être retenu, à savoir son emploi de certains proverbes bien choisis et bien placés. Cela a lieu en parlant d'Enide et c'est un moyen de mettre en relief non seulement la leçon morale de ce qui est raconté mais aussi, me semble-t-il, la sympathie que le narrateur éprouve pour son Enide. Par la généralisation inhérente à un tel emploi de formules proverbiales ou de maximes, Enide obtient un statut d'exemple ou de 'type', ce qui lui confère une importance supplémentaire.

Déjà au chapitre 15, le narrateur avertit le lecteur de l'importance exemplaire d'Enide dans ce qui va suivre (après la malencontreuse révélation de la *recreantise* d'Erec), car il souhaite d'abord que Dieu maintienne le couple dans leur amour, puis il ajoute: *Mais il n'est si bon cheval qui ne chope, comme cy aprés sera dit* (161; c'est Enide qui est comparée au cheval qui fait un faux pas). Au chapitre 19, la dernière phrase de la complainte d'Enide est un autre proverbe, ajouté lui aussi par le prosateur: *Le proverbe est bien vray qui dist: Tant grate chievre que mal gist* (172). Enide croit qu'Erec va la repousser et l'exiler de la cour et il ressort du contexte qu'elle se reproche d'avoir aggravé sa situation en lui ayant parlé des rumeurs sur sa *recreantise*. Quand le couple est déjà en route et qu'Enide voit les trois brigands s'approcher, le narrateur explique qu'elle avertit Erec par amour pour lui, et malgré son interdiction, par la maxime *Amour vainct tout* (173). La maxime est ajoutée par le prosateur, et il y renvoie implicitement plus loin dans le récit, au chapitre 26, au moment où Erec a compris que sa femme l'aime *par telle amour que nulle plus grande ne puet estre, car ceste amour ne craint deffence n'aultre chose, ains est ardant tant qu'elle vainct tout* (185). Dans ce qui précède immédiatement, Enide s'est décidée par amour à avertir Erec, et elle se donne le courage de le faire en se disant:...*je n'en doubt mie: cil qui bien aime tart oublie*. Selon le contexte, il est plus que probable qu'elle pense ici à l'amour que lui porte – ou lui a porté – Erec.

Rappelons la citation que fait Enide de Salomon dans une de ses complaintes (chap. 22, voir plus haut). Malgré la critique dirigée dans la citation contre le sexe faible en général, il convient de souligner que c'est

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Enide elle-même qui se plaint de cet état de choses et qui s'accuse elle-même. Ce faisant, n'est-elle pas du coup excusée dans l'esprit du prosateur?

## 5. Conclusion

Pour conclure, je propose d'examiner les deux chapitres (41 et 42) ajoutés dans la version en prose. Le premier décrit le tournoi qui célèbre le couronnement d'Erec et d'Enide à la cour d'Arthur. Curieusement, nous apprenons qu'Erec apprête en cachette des armes noires (chap. 40), et quand il a combattu avec succès, sans s'être encore fait connaître, les hérauts crient d'une voix: *Honneur soit donnée au chevalier aux armez noires qui vainc tout* (chap. 41, 210). Ensuite, il se fait connaître au roi Arthur qui en est très heureux et les dames de la cour estiment qu'Erec est le meilleur chevalier du monde (chap. 42, 211).

Cette couleur noire donne envie de méditer: Pourquoi Erec combat-il en chevalier noir? Pourquoi choisit-il cette couleur pour son déguisement? Est-il le diable ou le prince des Ténèbres, vient-il de l'enfer? Et l'épreuve d'Enide, était-elle pour ainsi dire une descente en enfer, guidée par son Satan de mari? Si une telle interprétation me tente, c'est que la couleur des armes du premier chevalier avec lequel Erec combat a été changée dans la version en prose (chap. 4). Il s'agit de l'épisode de la coutume du combat pour l'épervier qui suit celui de la chasse au blanc cerf. Le chevalier contre lequel Erec se bat, c'est Yder le fils de Nuth, qui porte ici des armes blanches. Nous n'apprenons rien sur la couleur des armes d'Erec à cet endroit, mais c'est peut-être finalement parce qu'elles sont noires, contre-couleur du blanc. De cette façon, une symétrie entre le début et la fin du roman, avec Erec en chevalier noir dans les deux épisodes, serait établie et aurait été voulue par le prosateur et nous devons donc les considérer ensemble. Chez Chrétien, Yder portait des armes d'azur et d'or (v. 585). Plus loin dans le roman de Chrétien il est dit que dans le tournoi qui célèbre les noces d'Erec et d'Enide, il y a beaucoup de lances et de boucliers aux couleurs d'azur et d'or (vv. 2140, 2151). Mais au chapitre 15 correspondant de la version en prose, ces couleurs ne sont pas mentionnées.

Or, l'azur et l'or étaient les couleurs des armoiries du duc Philippe de Bourgogne, ce qui ressort d'un passage du *Livre du cuer d'amours espris* (de René d'Anjou et datant de 1457; passage cité par Danielle Régnier-Bohler, 1995: vii). Il me semble probable que le prosateur a

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entrepris le changement de couleur pour éviter que son public bourguignon en général et le duc Philippe en particulier n'identifient Yder avec le duc, parce qu'il travaillait selon l'idée que c'était Erec qui devait être la figure ressemblant à Philippe.

Ayant fait cette analyse et en prenant subitement conscience que les quelques reproductions de Philippe que je connais le montrent vêtu de noir, j'ai eu recours à l'ouvrage de Huizinga, qui dit ainsi: 'Philippe le Bon, après le temps de sa jeunesse, s'habille constamment de noir et en revêt sa suite et ses chevaux' (1975: 286).

Si Erec doit être identifié au duc, il s'ensuit qu'Enide est la duchesse. Dans ce cas, la version en prose n'est-elle pas une mise en accusation de Philippe-Erec en même temps qu'une défense d'Isabelle-Enide? Dans l'affirmative, le message de cette version en prose aurait tout pour déplaire à Philippe.

Pourquoi le prosateur a-t-il tellement insisté sur les complaintes et le thème de la mort dans sa version de l'histoire? Serait-ce donc pour établir un plaidoyer en faveur d'Isabelle qui veut se retirer de la cour pour s'installer au couvent de la Motte-au-Bois en 1457?

Ici, la question des dates nous préoccupe naturellement. D'abord, le filigrane du manuscrit permet une datation approximative du terminus *ante quem* entre 1450 et 1460 (Timelli, Introduction: 9). Puis, selon Monique Sommé (1998: 457), Isabelle songeait déjà à quitter la cour à partir de 1451, année où la comptabilité atteste sa mise en œuvre de grands travaux de rénovation et d'agrandissement au château de la Motte-au-Bois. Ainsi, notre nouvelle version du roman a pu être conçue à un moment où le projet d'Isabelle était publiquement connu – par exemple en 1454 – avant l'année 1457 où la retraite se réalise effectivement. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de retenir que l'attitude de refus du monde chez Isabelle doit être comprise à la fois comme un témoignage de l'ascétisme du Moyen Age et comme une preuve de l'influence humaniste, selon l'historien des mentalités Jacques Lemaire (1994: 235).

Un détail ne s'accorde pas absolument avec mon interprétation du roman en prose comme étant un roman à clef qui parle de Philippe et d'Isabelle, ce sont les dernières lignes qui mentionnent la vie heureuse du couple en disant qu'Erec aura d'Enide *pluseurs beaux enfans*. Prenons cela comme un pieux souhait. Sérieusement, il faut dire que si Philippe avait beaucoup de bâtards – c'est un 'duc aux 33 maîtresses et aux 26 enfants bâtards reconnus' (Sommé: 42) – il a du mal à se procurer un héritier. Ses deux premiers mariages sont infructueux, et deux fils d'Isabelle meurent en bas âge (en 1432), tandis que Charles (né en 1433),

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le futur Téméraire, survivra. La version en prose raconte que parmi les enfants d'Erec et Enide, *l'aisné filz fu roy* (212).

Le dernier chapitre de cette version est ajouté et il n'est pas question d'enfants chez Chrétien. Il est donc curieux de savoir que la version en prose n'est pas seule dans le domaine, car dans la traduction norroise du roman de Chrétien, *Erex saga Artuskappa*, Erex et Evida ont deux fils qui héritent du royaume (je me permets de renvoyer à mon article dans *The Arthurian Yearbook* II).

Revenons à l'idée énoncée au début du présent article que L'*Histoire d'Erec en prose* n'a peut-être pas 'rencontré le goût de Philippe', et résumons les résultats de notre analyse qui pourraient fonctionner comme autant de raisons expliquant le peu de succès de cette version de l'histoire auprès du duc.

Plus haut, j'ai donné de nombreux exemples de la forte réduction dans les descriptions de faits d'armes et de fêtes, réduction décevante probablement pour Philippe le Bon et ses courtisans. En effet, la focalisation a changé, d'abord parce que dans la version en prose il est uniquement question d'une épreuve pour Enide, et non pour Erec aussi, comme c'est le cas dans le roman de Chrétien. Je vais plus loin en considérant que le roman en prose se structure clairement en deux parties dont la deuxième fait d'Enide la protagoniste et où le narrateur exprime directement et indirectement – par le contenu des complaintes comme j'ai essayé de le montrer – sa sympathie avec cette femme malheureuse.

Pourvu qu'on accepte mon argumentation, la peinture diabolique d'Erec en chevalier noir est une image accusatrice du duc Philippe en faveur d'Isabelle. Pour appuyer cette hypothèse, il y a lieu de signaler qu'un premier différend grave avait déjà opposé Philippe et Isabelle en 1454, année possible de la rédaction de la version en prose, bien que ce soit seulement en 1457 qu'un conflit assez violent éclate entre les deux pour qu'Isabelle se retire de la cour (Sommé: 44). Il est vrai qu'il n'y a aucun vestige dans le roman qui pourrait faire allusion à ces deux graves conflits qui concernaient leur fils Charles. Et pourtant – la mention apparemment débonnaire du couple heureux et de leur fils devient crûment offensante si on établit un rapport avec la discorde réelle entre les époux à propos de leur fils entre 1454 et 1457.

Pour terminer, on aura compris que je ne souscris pas à la qualification d''une lecture anti-Enide du roman de Chrétien de la part du prosateur' (Timelli, Introduction: 33, qui renvoie à Martha Wallen et Norris J. Lacy). Il n'est pas vrai, comme l'affirme Timelli (au même endroit) qu'il y ait un effacement presque systématique d'Enide dans les titres des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chapitres. Et pour finir, je ne suis pas d'accord avec l'éditrice pour trouver comme elle que 'les transformations que le récit subit entre les mains du prosateur (...) imposent de fait, pour le texte en prose, le titre centré uniquement sur le protagoniste masculin' (Introduction: 34). Au contraire, j'espère avoir présenté une argumentation qui pourra convaincre que cette version mérite autant, sinon davantage, que celle de Chrétien de porter dans son titre (invention moderne, rappelons-le) aussi bien le nom de l'héroïne que celui de son mari.

## RÉFÉRENCES

FRITZ, Jean-Marie (éd.). 1992. *Chrétien de Troyes: Erec et Enide*. Éd. crit. d'après le ms. B. N. fr. 1376. – (Collection Lettres gothiques). – Paris: Le Livre de Poche.

HUIZINGA, Johan. 1975. *L'Automne du Moyen Age* (traduit du hollandais par J. Bastin). Payot (titre original: *Herfsttij der Middeleeuwen* 1919. Harlem).

KJÆR, Jonna. 1992. "Franco-Scandinavian Literary Transmission in the Middle Ages: Two Old Norse Translations of Chrétien de Troyes – *Ivens Saga* and *Erex Saga*". In: BUSBY, Keith (éd.). 1992. *The Arthurian Yearbook* II, 113-134. New York & London: Garland Publishing, Inc.

LACY, J. Norris. 1994. "Motivation and Method in the Burgundian Erec". In: BUSBY, Keith – LACY, J. Norris (éds.). 1994. *CONJUNCTURES: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Etudes de langue et littérature françaises publ. sous la dir. de BUSBY, Keith – FREEMAN, M. J. – HOUPPEMANS, Sjef – PELCKMANS, Paul – VET, Co. 271-280. – (Faux titre 83). – Amsterdam – Atlanta, GA.

LAURIOUX, Bruno. 1995. "Banquets, entremets et cuisine à la cour de Bourgogne". In: *Splendeurs de la Cour de Bourgogne*. Récits et Chroniques, édition établie sous la dir. de REGNIER-BOHLER, Danielle. 1995, 1027-1127. Paris: Robert Laffont.

LEMAIRE, Jacques. 1994. *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Age*. Bruxelles: Palais des Académies et Paris: Editions Klincksieck.

POIRION, Daniel. 1995. "Préface". In: *Splendeurs de la Cour de Bourgogne*, Récits et Chroniques, édition établie sous la dir. de REGNIER-BOHLER, Danielle. 1995, I-V. Paris: Robert Laffont.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1995. "Introduction générale". In: *Splendeurs de la Cour de Bourgogne*, Récits et Chroniques, édition établie sous la dir. de RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1995. VII-XXIX. Paris: Robert Laffont.

SCHNERB, Bertrand. 1999. *L'État bourguignon 1363-1477*. Perrin.

SOMMÉ, Monique. 1998. *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV^e siècle*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion (histoire).

TIMELLI, Maria Colombo (éd.). 2000. *L'Histoire d'Erec en prose. Roman du XV^e siècle*. – (Textes littéraires français, 524). – Genève: Droz.

WALLEN, Martha. 1982. "Significant Variations in the Burgundian Prose Version of EREC ET ENIDE". *Medium Ævum* LI. 2. 187-196.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# PERCEVAL'S PERMUTATIONS

# THE INTERFIGURAL EFFECT

NORRIS J. LACY
Pennsylvania State University

In 1996, I published an article titled "Motif Transfer in Arthurian Romance" (Lacy, 1996: 157-168). The inspiration for the article was a study of what Wolfgang Müller called 'interfigurality' (Müller, 1991: 101-121). His term designates the borrowing of characters and the way they are inevitably transformed, whether by design or not, in the process, becoming 'allomorphs' of their earlier selves. As Müller notes, 'If an author takes over a figure from a work by another author into his own work, he absorbs it into the formal and ideological structure of his own product, putting it to his own uses' (Müller, 1991: 107). Stated that way, the principle no doubt sounds so obvious as to appear almost banal, but in fact it is an exceptionally fertile and productive perception.

For the borrowing of characters, my earlier study substituted the borrowing of motifs, and I considered the ways their meaning was modified and in fact inverted in transmission. I have recently gone back to Müller's original definition to consider permutations of Arthurian characters from text to text. I am pleased to be able to offer the results of that investigation as a sign of my friendship with, and respect for, Herman Braet.

If Wolfgang Müller is correct – as I believe he is – then even if a number of Arthurian characters (Galahad and Kay, for example) are largely fixed, they cannot remain static when adapted to a different context. Even a Galahad cannot be quite the same in English, for example, as in French, or from one French text to another (though *Monty Python and the Holy Grail* offers one of the relatively few examples of a Galahad drastically remade). Even more than Galahad, Kay would be an excellent test case for the *inevitable* transmutation of character, since he, undoubtedly more than any other Arthurian figure, tends toward fixity, remaining irascible and resentful almost without respite.

But Perceval is a case that offers particular interest. In choosing to concentrate on him, I am dealing with only a single aspect of interfigurality. As I suggested, characters in migration may be reshaped either by the force of altered context or through authorial choice. The former is

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

inevitable; the latter, without being inevitable, is commonplace and more immediately striking. It is primarily the intentional transformation that is involved here: even though the Perceval of Malory *could not be* the Perceval of the Vulgate, the major permutations of the character tend to be an effect of design. In examining that effect and that character, I am also, to a considerable extent, examining characters' potential for adaptation, especially in the face of the constricting force of convention in Arthurian romance.

In terms of interfigurality, Perceval seems to be the most productive member of the entire Arthurian cast, or at least of the lead players. First, he is an appealing and complex character – complex in that most earlier texts show him to be at the same time naive and comical, talented and noble, flawed but capable of redemption. More than other characters, he can be the vehicle of broad humor or, eventually, of exemplary idealism – or both. Thus, on the one hand, he offers abundant material for development in a number of directions, whereas – and here is why I find him especially intriguing – on the other hand he frequently appears to present problems for authors, some of whom seem not to know quite what to do with him – as witness the Vulgate's (especially the cyclic version's) dilemma concerning what Perceval is to be and do once the role of Grail knight is predicted for, and eventually assumed by, Galahad. The solution, in every case but in different ways, is simply to demote him. In the *Queste del saint Graal* and elsewhere, he is the runner-up to Galahad, and moreover, the emphasis is often deflected from him to his sister, whose purity, vision, and holiness easily overshadow Perceval's and make her into a representation of pure spirit.

Beginning where Chrétien left off – and assuming general familiarity with the hero of his last, unfinished romance – my intention is to offer a very brief discussion of Perceval's 'allomorph' in the *Perlesvaus* and to devote more attention to the Dutch *Moriaen* and the Middle English *Sir Perceval of Galles*. I shall conclude my comments about Perceval with a brief discussion of his presentation in a modern retelling, Nicolas Seare's *Rude Tales and Glorious*; that is very far removed from courtly romance, but it graphically illustrates both the versatility of the character and his problematic presence.

Despite what I have said, Perceval seems *not* to have presented particular problems for authors of several of the earliest texts. Chrétien (by implication at least), the author of the Didot-*Perceval*, and even Wolfram von Eschenbach, despite his criticism of Chrétien, present the character unambiguously as the chosen Grail hero. Even so, the striking differences among

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

the Percevals/Parzivals of these three works surely illustrate Müller's thesis. In fact, the only way these authors or others could *avoid* transforming the hero to some extent would be to duplicate Chrétien's text exactly.

Still, matters begin to become more complicated with the *Perlesvaus*, itself a quite early romance, dating perhaps from c. 1210. Here the hero both is and is not the same as Chrétien's protagonist. A good many narrative elements are drawn from Chrétien, and we are clearly intended to measure Perlesvaus against Perceval, but the author and the hero's sister insist that he is not Perceval, but Perlesvax or Pellesvax (Nitze and Jenkins, 1932, 1937: P460-61, P2405). This text is an explicit affirmation of interfigurality, with the reader led inevitably to think of Perceval and then to assess immediately the distance that separates him from Perlesvaus[1].

One of the most perplexing of Arthurian romances is the Flemish *Moriaen*, dating from the second half of the thirteenth century and inserted, as are a number of other romances, into the great Middle Dutch Lancelot Compilation. Although the Flemish text presents a number of narrative correspondences with Chrétien's romance, there are striking differences. For example, the Flemish work has news reach court that Perchevael, knowing that his sin against his mother has doomed his quest to failure, has abandoned that quest and become a hermit. What might have happened in Chrétien's work we cannot know with certainty (although that has rarely diminished the certainty of scholars who write about it); consensus is that Perceval would eventually be successful in his quest[2].

In regard to the *Moriaen*, the compiler[3] of the cycle was nothing if not single-minded, and this characteristic made him the resolute defender of Perchevael's purity. So resolute was he that he made factual changes in the narrative, thereby preserving Perchevael's virginity even at the expense of textual coherence and logic. The resulting text, which contends that

[1] This situation is however complicated by the fact that most manuscripts, at one or another point, give the name as 'Perceval' or a similar form alongside multiple occurrences of 'Perlesvaus'. Perhaps scribes conflated the two figures, as many modern scholars routinely do.

[2] For an account of *Moriaen* and certain of its textual inconsistencies, see Bart Besamusca 2003: 15-17, 76-91. The information concerning Perchevael's abandonment of the quest is discussed by Besamusca 2003: 77-79 in particular.

[3] One of the many fascinating and frustrating aspects of the Compilation (in Hague, MS 129 A 10) is the simultaneous presence of multiple inter- and extra-textual voices: in addition to the authors (or adaptors) of individual parts of the cycle, there was a compiler, and in addition there was a corrector who both rectified scribal errors and offered marginal clarifications, thus preparing texts in a variety of ways for incorporation into the cycle. It may be that the compiler is Lodewijk van Velthem, and it has sometimes been suggested that Velthem was also the corrector. See Besamusca 2003: 9-15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moriaen was the bastard son of a Moorish mother and of Acglovael, the brother of Perchevael, contains jarring inconsistencies that make it clear that in the original Flemish romance, Moriaen's father was instead Perchevael. A single example (Paardekooper-Van Buuren 1971: vss. 3739-3810): Acglovael has a dream in which he ascends a rich staircase and hears voices, one of which speaks of Perchevael's Grail destiny but then, as if the narrator realized that he was speaking of the wrong character, abruptly comments that Acglovael himself *could* have been the Grail knight were it not for his sin. The compiler was obviously working from a text or tradition in which the dream was Perchevael's and the prediction concerned him. But having found it inconceivable that the pure and chaste Perchevael should have had a bastard son – or any son – he interrupts himself abruptly and transfers parentage and sin back to Perchevael's brother.

Perchevael himelf is thus permitted to retain his chastity, but the resulting character bears little resemblance to Chrétien's creation. Not only does the confusion about identity serve to emphasize Perchevael's sin even as the narrator denies it, but he is rendered a far more passive figure than in the French text or many another work. Here he lingers as a hermit, a holy and pure man, but one who has despaired of ever achieving the Grail quest. Incidentally, the text here is doubly illustrative of my use of Müller: it borrows a character from other works, and, as in the French cyclic Vulgate, it also shifts the Grail motif from character to character, seeming to disqualify Perchevael, then insisting on his fitness, and finally confirming that he is incapable of completing the quest. There is material here for a productive analysis of the unusual interplay of interfigurality and motif transfer, but that is a subject for another time.

A dramatic counterpoint to the Flemish text is offered by the Middle English Perceval romance, *Sir Perceval of Galles*. The two works take radically different approaches to the character: the Flemish insists to the point of incoherence on the young man's purity and consequent suitability for Grail greatness; the Middle English simply removes the Grail entirely from the equation. This 'Perceval without the Grail' is often derided as clumsy and lacking in narrative appeal. Caroline Eckhardt is among those who have offered persuasive defenses of the work, insisting that if we take it for what it is – a comedy – we will find it appealing and successful. If Wolfram's hero is 'a brave man slowly wise', the Middle English figure is a comical man who never acquires wisdom. It is true that he makes some progress in the world, but then he seeks to return to his original rustic environs, closing a humorous circle and leaving us (and him) largely where we all started. As I am merely sampling episodes

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

here, let me mention a striking one that is emphasized by a number of commentators, including Eckhardt (2002). That is the running 'joke' about equine nomenclature (Eckhardt's term, 2002: 240).

Perceval has never before seen men on horses, so naturally he wants a horse. However, he lacks the word for the animal. Coming upon a group of animals that bear a striking resemblance to those he has recently seen, he chooses one and rides off, pleased with his new possession and confident that he will soon learn what it is called.

It turns out that he has chosen a mare, and when he eventually hears that word used, he assumes that 'mare' designates all animals that we call horses. But there is more, for we learn that, in his desire to have a large 'horse', he has selected a mare that is spectacularly pregnant (Eckhardt 2002: 241). Thus, added to the comic confusion about terminology is the comical visual effect of this young man riding around on the most inappropriate animal possible. (Incidentally, that recalls scenes in other romances, such as those in Chrétien's *Conte del Graal* in which Gauvain rides a warhorse to hunt a rabbit but must later ride a packhorse into battle [Lacy 1983: 156]).

I have omitted from this study some of the most prominent medieval works (e.g., Malory), though an examination would demonstrate in every case, I believe, that a change of text and context inevitably modifies the character. However, to illustrate both Perceval's versatility and his dichotomous nature, which often leads authors to make a choice between holy and hilarious, between righteous and ribald, I wish to offer a post-medieval example, this one drawn from Nicholas Seare's 1983 *Rude Tales and Glorious*. In this work, Persival is known as the Rude Knight. There are several theories proposed to explain this cognomen. One is related to his 'filthy habits of speech' (Seare 1983: 113). Another, perhaps more in keeping with literary antecedents, concerns his low birth, as he is the only non-noble knight at the Round Table. But his mother, we learn, was a '... low wench... who did vend the comfort of her thighs. And it was said of her that she passed so much of her life upon her back that she was ever dizzy and uncertain when standing on her feet' (1983: 114). Poor Persival was born with what quickly became known as 'Persival's Flaw'. This embarrassing Flaw, according to the midwife who attended his birth, 'dangle[d] to [his] knees like the clapper of the great bell of Bow' (1983: 116). We are further informed that, although he '...swived ... countless dames and damsels during his life, he could claim at the Gates of Heaven never to have touched his belly to any woman's' (1983: 117). Perhaps unsurprisingly, men tended to feel only animosity toward him, going so

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

far as to insist that 'the lad must sure be hung', a contention never contradicted by their wives or daughters.

Seare takes our hero about as far as possible in that particular direction, and there is little left but to conclude. What is remarkable about interfigurality in Perceval's case is not that he is modified by a textual imperative, since, in the examples I have cited, authorial choice is always involved, but that the dichotomy in his character led so many authors to make one choice to the entire exclusion of the other. Beyond the earliest Perceval texts, synthetic presentations, joining the humorous to the devout, appear to be rare. Most often, he is either sublime or ridiculous. And although we *can* find authors who present him, in Wolfram's words, as 'a brave man slowly wise', or as a comical figure who becomes a hero, each extreme of his nature seem to have been more productive than the conglomerate of his characteristics. Here, curiously, interfigurality involves selectivity, and it is the fortune of Perceval to offer the versatility that makes of him a fascinating test case for what can happen to a character extracted from his native text.

## REFERENCES

BESAMUSCA, Bart. 2003. *The Book of Lancelot*. Cambridge: D. S. Brewer.

ECKHARDT, Caroline D. 2002. "Arthurian Comedy: The Simpleton-Hero in *Sir Perceval of Galles*". In: GROOS, Arthur – LACY, Norris (eds.). *Perceval/Parzival: A Casebook*, 237-252. New York: Routledge.

FRENCH, W. H. – HALE, C. B. (eds.). 1930. *Middle English Metrical Romances*. New York: Prentice-Hall. [For *Sir Perceval of Galles*.]

LACY, Norris J. 1983. "Gauvain and the Crisis of Chivalry in the *Conte del Graal*". In: PICKENS, Rupert (ed.). 1983. *The Sower and his Seed*. Lexington: French Forum.

–. 1996. "Motif Transfer in Arthurian Romance". In KELLY, Douglas (ed.) 1996. *The Medieval Opus: Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, 157-168. Amsterdam: Rodopi.

–. 1990. "*Perlesvaus* and the *Perceval* Palimpsest". *Philological Quarterly* 69.3. 263-271.

MÜLLER, Wolfgang. 1991. "Interfigurality: A Study on the Interdependence of Literary Figures". In: PLETT, Heinrich F. (ed.). 1991. *Intertextuality*, 101-121. Berlin: de Gruyter.

NITZE, William – JENKINS, T. Atkinson (eds.). 1932, 1937. *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press.

PAARDEKOOPER-VAN BUUREN, H. – GYSSELING, M. (eds.). 1971. *Moriaen*. Zutphen: Thieme.

SEARE, Nicholas. 1983. *Rude Tales and Glorious*. New York: Porter.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE CHEVALIER PRÉDICATEUR

# RHÉTORIQUE DE L'IDÉOLOGIE CHEVALERESQUE DANS LE *ROMAN DE TRISTAN EN PROSE*.

OLIVIER LINDER
Université de Toulouse 2 – Le Mirail

Au chapitre XVIII de la Première partie du *Don Quichotte*, Sancho Pança s'interroge avec angoisse sur son devenir et celui de son maître. Don Quichotte le rassure avec une éloquence qui suscite l'admiration de Sancho:

> 'Votre Grâce était mieux faite pour être prédicateur que pour être chevalier errant.'

À quoi le chevalier de la Triste Figure répond fièrement:

> 'Les chevaliers errants savaient de tout, et doivent de tout savoir. Il y a eu au temps passé, tel chevalier errant qui se mettait aussi bien à faire un sermon ou un discours au milieu d'un grand chemin que s'il eût été gradué en l'université de Paris; d'où l'on peut inférer que jamais la lance n'a émoussé la plume, ni la plume la lance.' (éd. Cassou, 1998: 153-154)

Nous voici loin du mépris dans lequel Montaigne tenait les *Lancelot* et les *Amadis*, ces romans *où l'enfance s'amuse* (*Essais*, I, XXVI) et n'acquiert pas la culture respectable qui sied au gentilhomme. Le succès considérable et prolongé des romans de chevalerie ne montre-t-il pas, cependant, qu'on les a considérés comme vecteurs d'une certaine forme de culture? En prenant comme exemple le *Roman de Tristan en prose* (c. 1220-1240), l'un des représentants les plus marquants du genre, nous nous proposons d'examiner quelques aspects du statut de la culture dans ce type de textes.

L'ironie de Cervantès oppose le prédicateur et le chevalier: l'un des traits génériques du roman de chevalerie serait la présence incongrue de discours à tonalité cléricale dans la bouche des chevaliers. Don Quichotte, quant à lui, affirme les capacités universelles du chevalier. On sait que Chrétien de Troyes a proposé de même une synthèse de *clergie* et de *chevalerie* (*Cligés*, 28-33), et que la figure du *miles litteratus* a bien été

[1] Jaeger, 1985: 224-226 et 235: des lettres de Philippe de Harvengt à Philippe de Flandre et Henri le Libéral tracent le portrait d'un chevalier que les lettres (latines) confortent dans les bonnes mœurs sans nuire à la valeur chevaleresque. Cf. aussi Krüger, 1990.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

un idéal médiéval[1]. Cependant, dans le domaine amoureux, les débats du clerc et du chevalier concluent fréquemment à la suprématie de l'intellectuel, et affichent pour le guerrier un mépris certain (Gally, 1988 et 1989). Soit antagonisme, soit symbiose, le clerc a en tout cas la mainmise sur la construction littéraire de l'idéologie aristocratique (Ollier, 1976). D'où une double interrogation sur le statut des auteurs médiévaux: les clercs détiennent-ils toute autorité sur leur matière chevaleresque? À l'inverse, les chevaliers peuvent-ils écrire, et avec quelle autorité?

À la première question, le *Tristan en prose* propose une réponse singulièrement complexe: *chevalerie* et *clergie* sont bien compatibles, mais un roman de chevalerie n'est pas le lieu idéal de leur synthèse et, en particulier, n'a pas à traiter de questions religieuses. Van Coolput (1986: 37) a attiré l'attention sur un passage significatif:

> Et sachent tuit cil qui ceste chose escoutent, que s'il fust otroié a chevalier a deviser en livre de deduit e de cortoisie la senefiance des ancienes estoires qui a la devineté apartienent e as choses de Sainte Yglise, ge endroit moi, qui chevalier sui, seüsse bien deviser apertement tous les poins de devinité qui a ce apartienent (...) mais je ne puis, quar l'arcevesque de Contorbiere le me devea, e me desfendi que je en mon livre ne meïsse chose qui a la devinité apartiegne. Et pour ce trespaserai outre mon vouloir tous les biaus essamples que Saint Augustin dist au roi Apolo... (éd. Curtis, I, §171)

Passage d'autant plus surprenant que le roman comprend une *Queste del Saint Graal* (éd. Ménard, VIII) qui foisonne en *essamples* et *senefiances*. Est proposée ici une partition entre les genres littéraires: la littérature chevaleresque est divertissante, elle n'est pas le lieu de la connaissance. Un point de vue assez semblable se lit dans les prologues du *Tristan en prose* qui définissent un nouveau type d'écrivain, de nature double: d'une part Luce del Gast, qui proteste de son appartenance à la chevalerie pour légitimer sa capacité à écrire; de l'autre Hélie de Boron, le continuateur, qui se place dans la filiation de Robert de Boron – incontestable figure de clerc – ce qui ne l'empêche pas d'y mettre avant tout *biaus diz plaisanz et delitable* (Baumgartner, 1985). La synthèse de *clergie* et de *chevalerie* est donc réalisée au profit du chevalier. L'interdit archiépiscopal permet à l'écrivain de fonder en dignité l'objet de son écriture: les valeurs aristocratiques de *deduit* et de *courtoisie* (mais sous la plume d'un théologien potentiel!).

Une certaine culture cléricale transparaît dans le détail du texte. Quelques-unes de ces références ont déjà fait l'objet d'études: les lettres et les plaintes d'amour si fréquentes entretiennent le souvenir de modèles ovidiens, parfois augmentés de motifs religieux (Traxler, 1996); des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

passages à coloration savante sont enchâssés dans la trame principale (Baumgartner, 1990). On notera l'importance, souvent soulignée, des dialogues et tirades qui donnent des personnages une flatteuse image d'orateurs accomplis, prémonitoire du jugement de Cervantès (Berthelot, 1987; Ferlampin, 1991). Les personnages *bien emparlés*, qui composent proses et vers (Curtis, 1969; Demartini-Franzini, 1995), affirment ainsi que leur excellence ne repose pas sur les seules valeurs guerrières. Ces prouesses oratoires ne sont pas sans éveiller parfois une certaine ironie. À la suite d'une envolée rhétorique de Palamède, Tristan lance:

> Palamidés, (...) vous fuissiés boins prescierres, quant ensi savés gaber et respondre, qui gabés les gentiex homes! (éd. Ménard, VII, §144)

Nous ne prétendrons pas qu'il s'agisse là de la source directe de Cervantès pour le passage cité *supra*, mais on peut noter que l'écrivain espagnol est bien en conformité étroite avec l'esprit de ses modèles. Le chevalier peut donc, à l'occasion, contrefaire le clerc dans le domaine de la maîtrise de la parole. Les passages où est sensible une résonance cléricale ont généralement pour fonction de promouvoir l'idéologie aristocratique. On ne s'étonnera pas de les trouver d'abord dans le discours du singulier personnage qu'est Dinadan, bien connu pour ses positions surprenantes sur les questions essentielles de la valeur guerrière et de la relation amoureuse[2]. Nous retiendrons deux exemples de ses talents rhétoriques.

Au fil d'une aventure, Tristan se trouve emprisonné en compagnie de Dinadan et de son redoutable rival Palamède. Tristan et Palamède ignorent leur identité respective. Les compagnons d'infortune se désespèrent, et Dinadan entreprend de les ramener à une juste conscience de leur valeur par un discours mi-provocateur, mi-moralisateur:

> «Mout a ore plus grant discorde entre le leu et la berbis k'il n'a entre Palamidés et Tristran, et si a li uns si grant pooir sour l'autre com vous meïsmes savés. Et si sai je tout chertainnement que je vi ja caoir en une fosse assés parfonde le leu et le berbis, la meïsmes u li leus l'emportoit. Et quant li leus vit et reconnut k'il estoit caüs en la fosse dont il ne pooit issir et il se vit emprisonné, il devint si mauvais et si couars durement k'il ne fourfist riens a la berbis, la u il estoit encore en la fosse avoeuc lui seul a seul. Et se la berbis eüst point de hardement en soi, je croi bien tout chertainnement k'il n'i eüst ja desfensse qu'ele ne le peüst ochirre, si avoit li leus du tout perdu le cuer et le hardement. – Cest fait croi jou bien, ce dist Palamidés. Prisons est sans doute une

[2] Dans le vaste dossier bibliographique de Dinadan, on retiendra, dans notre perspective: Vinaver, 1964; Adler, 1969; Busby, 1983; Berthelot, 1995. Pour une appréciation générale du personnage, cf. Baumgartner, 1975: 252-259.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> cose ki tost amatist felon et humelie cuer orgueilleus.» (éd. Ménard, III, §151)

Puis, Dinadan révèle à un Palamède bien embarrassé l'identité de Tristan. Heureusement, les circonstances ne se prêtent pas à un combat. Ce passage est sans doute à mettre en rapport avec les quelques allusions au *Roman de Renart* et à la fable animalière à l'aide desquelles Dinadan décrit à plusieurs reprises les relations ombrageuses des deux rivaux (Milland-Bove, 1998). L'usage que fait Dinadan de la fiction animalière doit nous arrêter: l'épisode sert à disserter sur les relations interpersonnelles dans le monde des héros – où les susceptibilités se heurtent souvent violemment – et à désamorcer un éventuel conflit entre 'le loup et la brebis'. Il y a là matière à l'exposition d'un point de morale pratique (la loi du plus fort et la magnanimité), selon les canons d'un genre traditionnellement affecté au discours moral.

Ce n'est pas la seule occurrence de la fable dans les propos de Dinadan. Ailleurs, Tristan partage son repas avec Palamède, Dinadan et une demoiselle. Dinadan raille Palamède, qui a eu le dessous face à Tristan au tournoi du Château des Pucelles. La demoiselle veut à son tour l'accabler, mais Tristan, magnanime, l'empêche de parler. Irritée, la demoiselle, qui ne connaît pas l'identité de son interlocuteur, remet insolemment en cause la compétence de Tristan à juger de la courtoisie d'autrui. Tristan ne relève pas le défi, et c'est Dinadan qui contre-attaque, après avoir appris que la demoiselle est une suivante de la reine Guenièvre. Le passage vaut d'être cité intégralement malgré sa longueur:

> «Damoisele, fait Dynadans, je ai bien entendu que vous dites, mais, chertes, il ne m'est pas avis que vous soiiés des damoiseles madame la roïne Genievre, et vous dirai raison pour coi: vous savés tout vraiement que de natural courtoisie ne porroit vilonnie naistre, ne de droit sens ne porroit folie venir: au desciple puet on veoir grant partie du sens du maistre. D'autre part, je di bien tout apertement que la plus courtoise dame ki soit orendroit en cest monde, ce est madame la roïne Genievre. Ele est fontainne et miroir d'enseignement et de courtoisie, ele est tele que entour li ne porroit demourer nule damoisele ki courtoise ne devenist par fine forche. Et quant je voi que vous estes si vilainne durement, je di tout apertement que vous n'estes pas de ses damoiseles, fors en tele maniere voirement con je vous ferai entendant orendroit. La court le roi Artu est tout autresi com la fontainne douce et boine u cascuns vient pour estaindre son soif. Et autresi font les bestes et cheval et asne; qant li chevaus vient a la fontainne et il s'i est reposés et aaisiés, il s'em part assés plus biaus qu'il n'i vient; li asnes i vient vix et ors, et autresi viex et mauvais s'em depart: ce ne vient pas de la teche de la fontainne, anchois vient de la vil nature de la beste

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> et du vil estat de li. Cele fontainne est droitement la maison le roi Artu, car illuec viennent li fol et li sage, li serf et li franc. Ki boins i vient, il s'en depart assés mieudres que il n'i vient, et assés plus courtois; mais qui mauvais et viex i entre, de male generation et male nature, il n'i porroit en nule maniere du monde cangier son estre, non plus que li coivres porroit devenir ors, ne li plons argent. Damoisele, fait Dynadans, quant vous de cele maison estes, je connois bien tout chertainnement a vos paroles que vous i venistes vilainne, et vilainne vous em partistes! Vous ne porriés mie legierement cangier vostre male nature. Et certes, je connois tant madame la roïne Genievre a courtoise et a sage que, s'ele en vous seüst qu'il n'i eüst nule courtoisie ne nule bonté, ja chertes hors de son ostel ne vous envoiast en guise de vallet coursier! Mais ele set bien qu'ele fait quant ele de son ostel vous envoie hors. On doit bien a cascune damoisele faire selonc sa valour: a la courtoise damoisele doit on faire courtoisie et tenir le pres de lui; mais la vilainne doit on oster d'environ soi et trametre le en si vilain service com vous fustes ore tramise. Or me respondés, se vous savés, car je vous ai dit ce k'il m'estoit avis de vous!» La damoisele est tant irie, quant ele entent ceste parole, qu'ele ne set qu'ele doie respondre. (éd. Ménard, II, §203)

L'efficacité de la parole de Dinadan, explicitement soulignée, est étroitement subordonnée à une rhétorique bien particulière, dont le recours à la fable animalière est une caractéristique parmi d'autres.

Ces deux extraits sont, d'un point de vue formel, très proches de l'*exemplum*, soit un 'récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon), pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire' (Bremond – Le Goff – Schmitt, 1982). Les tirades de Dinadan ne sont pas sans évoquer le sermon, pratique oratoire où s'épanouit de façon privilégiée l'héritage rhétorique antique au Moyen Âge[3].

S'il est inutile de chercher ici le plan type d'un sermon (Zink, 1982), on notera l'utilisation de procédés fréquents dans la prédication: ainsi, dans la première anecdote, la formule d'introduction *Si sai je tout chertainnement que je vi ja...*, évoque la garantie de l'authenticité du propos, par référence à une source écrite ('on lit que...'), orale ('j'ai entendu que...'), ou – comme ici – au témoignage oculaire (Bremond – Le Goff – Schmitt, 1982). Dans les deux textes, la fable joue le même rôle d'*auctoritas*. Outre certains procédés traditionnels de la fable, comme la détermination des animaux par le défini à valeur généralisante (*je vi ja caoir*

[3] Il est bien évident que le contexte entièrement profane dans lequel s'exprime Dinadan n'est nullement celui de la pastorale. Encouragé par l'évocation de la figure du chevalier-prêcheur, nous nous contentons de noter quelques analogies formelles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*le leu et la berbis; l'asne, li chevaus...*), chacun des deux textes est accompagné d'une interprétation qui rappelle la démarche exégétique, par Palamède dans le premier cas, par Dinadan en personne dans le second.

L'apologue de l'âne et du cheval s'insère dans un système démonstratif rigoureux, qui peut faire penser à la progression logique de certains sermons, et répond en tout cas à des catégories rhétoriques reconnues. Sans entrer trop avant dans le détail, on soulignera l'abondance du vocabulaire de la démonstration et de l'évidence (Dinadan démontre *par raison*, il cherche à *faire entendre*, il dit *tout apertement*), les nombreux opérateurs logiques (*d'autre part, mais, et chertes, tout autresi*), les répétitions et les parallélismes, et surtout une structure argumentative peut-être inspirée des méthodes d'*inventio* traditionnelles (recours à la topique, enchaînement des arguments, techniques d'amplification[4]).

Après avoir défini l'objet de la démonstration (*il ne m'est pas avis que vous soiés des damoiselles de la roïne Genievre*), l'orateur pose en préalable un loi: la *courtoisie* ne saurait produire la *vilenie;* à l'appui de cette loi, il utilise des locutions sentencieuses, selon un procédé courant dans la prédication (Buridant, 1984). La dernière sentence, fondée sur l'idée de filiation intellectuelle (*Au desciple puet on veoir grant partie du sens du maistre;* cf. Morawski, 1925: 157; Singer, 1995: articles 'Lehrer' et 'Schüler'), permet d'arriver au cas particulier et à la démonstration du point annoncé, selon une démarche syllogistique: 'Toutes les demoiselles qui approchent Guenièvre s'améliorent, or vous avez fait preuve de *vilenie*, c'est donc que vous n'êtes pas de la suite royale.' Dinadan introduit alors l'*exemplum* qui, en revenant au cas général, réitère la démonstration en la corrigeant (ce qui correspond aux procédés de l'expolition et de la correction): la demoiselle appartient bien à la cour, mais c'est sa *vilenie* naturelle qui l'empêche de s'améliorer. On en revient à la loi initiale: *de natural cortoisie ne porroit vilonie naistre*. Enfin, Dinadan tire un dernier prolongement de l'exemple et, à partir de la notion de courtoisie 'naturelle', justifie le rôle soi-disant ingrat de demoiselle messagère.

Le point commun le plus flagrant des deux passages est l'usage d'*exempla* animaliers. Le recours à l'*exemplum* est un indice culturel à la fois précieux et d'usage malaisé. L'*exemplum* manifeste en effet une volonté de contact entre la culture des clercs et celle des laïcs, dans le cadre d'une 'rhétorique du consensus', qui suppose à la fois une volonté de persuasion, et une 'mise à niveau' culturelle de la part de l'orateur

[4] Sur la rhétorique médiévale, cf. Faral, 1924, et Murphy, 1974 (en particulier le ch. VI: «*Ars praedicandi*. The art of preaching».)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Berlioz, 1980). Nombre de ces histoires édifiantes relèvent d'une veine 'populaire' autant que savante. Les récits animaliers tiennent d'une longue tradition exégétique autant que de la place de l'animal dans le quotidien médiéval (Bichon, 1976; Voisenet, 1994 et 2000; Berlioz – Polo de Beaulieu, 1999). Il est difficile de spécifier ce qui, dans nos deux apologues, relève de sources proprement cléricales. Une incursion dans le vaste domaine de la littérature animalière d'une part, dans celui de la littérature homilétique de l'autre, ne nous a pas permis de les déterminer de façon sûre, et sans doute ne faut-il pas même en chercher de précises. Nous tirerons de ces recherches quelques conclusions.

Aucun de ces deux passages ne reprend une fable du corpus ésopique (Hervieux, 1884-1899; Bastin, 1929-1930; Brucker, 1991). La consultation de quelques recueils d'*exempla* n'a pas non plus livré d'épisodes exactement semblables[5]. Ni les bestiaires[6] ni les encyclopédies ne semblent avoir fourni de modèles directs. Certes, l'anecdote du loup et de la brebis rappelle un *exemplum* de Jacques de Vitry, où un loup captif néglige de s'attaquer à l'oiseau (ou la brebis[7]) pris dans le même piège (Greven, 1914: 64). Cette analogie sert à l'illustre prédicateur à mettre en garde le pécheur contre les pièges de la tentation. Mais en dehors d'une proximité formelle, Dinadan est bien loin des pieuses intentions de Jacques de Vitry.

Absente des recueils d'*exempla* consultés, la seconde anecdote rappelle toutefois la fable *L'âne et le cheval*[8]: un cheval magnifiquement harnaché croise un âne et l'accable de son mépris, l'obligeant à lui céder le passage. Devenu vieux, le cheval inutile est employé à transporter du fumier, et l'âne lui rappelle sarcastiquement sa fortune passée. On évoquera également la fable de l'*Âne et du sanglier*[9]: un sanglier rencontre un âne qui refuse de lui céder le passage et se moque grossièrement de lui; magnanime, le sanglier refuse de s'abaisser à punir un être aussi vil. Cette dernière fable fournit bien une occurrence de l'âne pris en mauvaise

[5] Les recueils d'*exempla* et de *distinctiones*, les *artes praedicandi* susceptibles de contenir pareil matériel restent encore en partie inédits, ou bien ont fait l'objet d'éditions anciennes. Parmi les recueils consultés, nous citons Crane, 1890; Greven, 1914; Lecoy de la Marche, 1877; Klapper, 1911. Cf. également Tubach, 1969.

[6] Cf. Dupuis, Louis, Muratova, Poirion, 1998; Bianciotto, 1980. Sur la symbolique animale, Miquel, 1991; Mariño Ferro, 1996.

[7] Le texte paraît hésiter entre *avicula* et *ovicula*. Il se fonde probablement sur des passages bibliques (Jb, 18: 10 et Jr 5: 27) qui évoquent plutôt la chasse à l'oiseau.

[8] Hervieux, 1884, II: fable XXXVII, *Equus et asinus;* Bastin, 1930, II: *Ysopet* de Lyon, fable 44, *Ysopet-Avionnet*, fable 42, *Ysopet* de Paris, fable 36.

[9] Hervieux, 1884, II: fable XXIX, *Asinus inridens aprum*. Bastin, 1930, II: *Ysopet* de Lyon, fable 11, *Ysopet-Avionnet*, fable 11, *Ysopet* de Paris, fable 7.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

part et opposé à un animal incarnant la noblesse d'âme. La première, en revanche, suppose une morale contraire à celle que suggère Dinadan[10].

En fait, Dinadan utilise des figures animales bien connues, mais leur donne une orientation qui n'est pas celle qui domine chez les clercs. Le loup et la brebis forment généralement un couple dont l'archétype biblique est la parabole du Bon Pasteur (Jn 10: 7-18). Le loup est souvent l'incarnation de la cruauté, quand la brebis symbolise la faiblesse voire la pusillanimité: *Qui se fait brebis, le leu le mengue*, dit le proverbe (Morawski, 1925: n° 2626[11]). Pour l'âne et le cheval, contrairement à l'attente du lecteur moderne, peu nombreux sont les textes qui les opposent sur la base de leur proximité morphologique, à l'exception de ceux qui assimilent le cheval à l'orgueil et l'âne à l'humilité, d'après l'entrée du Christ à Jérusalem monté sur un âne (Mc 11: 1-11). Dans les fables et les *exempla* où l'âne est pris en mauvaise part, il n'est pas opposé au cheval. D'après les bestiaires, l'âne est un animal lourd et stupide[12]. Quant au cheval, ses usages exemplaires sont souvent péjoratifs, sauf dans les bestiaires et dans la tradition profane. On note en effet, à partir du XII^e^ siècle surtout[13], une valorisation plus nette de certains animaux 'aristocratiques' à l'opposé de leur image traditionnelle dans le discours clérical[14]: le cheval se range ainsi parmi les créatures nobles[15]. Le prologue d'un traité d'hippiatrie du XIII^e^ siècle le déclare expressément:

[10] La fable du sanglier et de l'âne subit d'ailleurs une modification dans ce sens au cours du Moyen Âge: chez Marie de France, le sanglier est devenu l'emblème de la *vilenie:* cf. Brucker, 1991: 294 (fable 75).

[11] À noter que l'inversion des propriétés de ce couple se rencontre dans le *Roman de Thèbes*: *Mes, par la foi que je doi vous, / S'il sont oeilles et vous lous, / Es oeilles a tel aignel / N'i joindriez pas por un chastel / Et si sera mout grant merveille / Que ja leux fuira pour oeille*. (éd. Raynaud de Lage, 1968: 4903-8). L'ambivalence des *senefiances* animales est une constante du discours médiéval à leur sujet. Cf. Delort. In: Berlioz – Polo de Beaulieu, 1999)

[12] Cf. Barthélémy l'Anglais, (Richter, 1601, repr. 1964): article *Asinus*: étymologie d'*asinus: animal sine sensu (...) animal quippe est simplex et tardum.*

[13] Nous devons cette indication à l'amabilité de Jacques Voisenet.

[14] Cf. Ortalli, in: Berlioz – Polo de Beaulieu, 1999: 41-50: «L'usage exemplaire de l'animal prend également des tonalités différentes selon les milieux socio-culturels qui en parlent ou qui l'utilisent. Pensons au chien qui dans le monde laïque tend à avoir un rôle assez établi parmi les bêtes 'respectables'. Il s'agit d'une respectabilité liée aux traditions des milieux nobiliaires (...)»; à l'inverse, les clercs tendent à prendre le contre-pied de ces images: «Rappelons (...) le cas du cheval et de l'âne au moment de l'entrée du Christ à Jérusalem. L'opposition entre la modestie et l'humilité de l'âne et le noble prestige du cheval se charge d'un signifié tellement évident qu'il est licite de parler d'une 'théologie du petit âne'».

[15] Bichon, 1976, comporte plusieurs chapitres consacré au cheval dans la chanson de geste et le roman.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Come ce soit chose que entre toutes les bestes qui soient crees de Dieu et qui soient subjetes a humain lignage, nule beste soit plus noble d'un cheval, car par celui li roy, li prince sont conneüz des austres povres gens, et pour cel atillité de ceuz qui en ce se delitent par noblece de courage et honeur de chevalerie ou de batailles, je ay assemblé en ce livre aucunes choses de cheval (...) (éd. Prévot, 1991: 31, §1).

Le cheval éveille un sentiment d'exaltation chez l'homme courtois. Ainsi dans le roman de *Partonopeüs*:

> Lié sui quant voi bel espervier,
> Ou bel ostor ou biau faucon,
> Ou un moult biau vestu paon
> Ou bien cheval qu'est bien gardé,
> Ou biau chevalier bien armé,
> Biaus prés ou biaus arbres floris (...) (éd. Gildea, 1967: II, 18-30).

L'âne peut dès lors endosser le rôle infamant de cheval dégradé que lui donne Dinadan; un texte qui n'est pas sans lien avec le *Tristan en prose* vient le confirmer alors même qu'il est de tonalité nettement cléricale: il s'agit du songe d'Hector dans la *Queste del Saint Graal*:

> (...) il li ert avis qu'entre lui et Lancelot descendoient d'une chaiere et montoient sus deus granz chevaus, et disoient: «Alons quierre ce que nos ne troverons ja.» Maintenant se departoient et erroient mainte jornee, et tant que Lancelot caoit de son cheval; si l'en abatoit uns hons qui tout le despoilloit. Et quant il l'avoit despoillié, il li vestoit une robe qui toute ert pleine de frangons, et si le montoit sus un asne. Et quant il i estoit montez, si chevauchoit lonc tens, et tant qu'il venoit a une fontainne, la plus bele qu'il onques veïst. Et quant il ert abessiez por boivre, si se reponnoit la fontainne, si qu'il n'en veoit point. (éd. Pauphilet, 1949: 152)

Il est possible que ce passage, qui développe l'opposition cléricale du cheval d'orgueil et de l'âne d'humilité ait pu fournir un modèle à l'auteur du *Tristan en prose*. Mais le couple est d'autant plus pertinent que l'abandon du destrier pour un âne, *la plus rude beste et la plus vilaine* (éd. Pauphilet, 1949: 162), est hautement infamant pour le chevalier. Dinadan inverse sciemment le sens du couple savant, pour lui redonner une couleur profane, plus attendue en dehors de la *Queste*. De tels couples d'animaux – le cheval et l'âne; le chien et le loup; l'abeille et la mouche – où l'un est senti comme une forme dégradée de l'autre, sont de tradition folklorique et non savante[16]. Avec le couple du cheval de *courtoisie* et de l'âne de *vilenie*, nous sommes bien dans une perspective entièrement profane.

[16] Voisenet, 2000: 362. Les *exempla* des prédicateurs inversent fréquemment les connotations attendues: le loup, maigre mais libre, opposé au chien bien nourri, mais enchaîné, devient le symbole du dévot qui n'est pas soumis à la chair: cf. Crane, 1890: ccxviii.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La fontaine évoque le motif folklorique de la fontaine de jouvence (Klapper, 1911: 80), ou la *fons vitae* de l'Ecriture, comme dans l'extrait de la *Queste* mentionnée ci-dessus (Ps 36: 10; Ct 4: 12-15; Jn 7: 37). Plus simplement, on peut l'expliquer par son omniprésence dans le roman en prose, et surtout par la réactivation d'une métaphore figée très courante, qui consiste à donner une personne pour l'origine et la référence d'une qualité morale ou intellectuelle. Ainsi la *Mort Artu* fait-elle de Guenièvre la *fonteinne de toutes biautez* (éd. Frappier, 1954: §4). L'auteur du *Tristan en prose* a développé l'analogie, en y rattachant les animaux et une structure de fable. Nouvel exemple d'habileté rhétorique mais aussi procédé courant du sermon: par 'dérive métaphorique', le prédicateur peut en effet filer une métaphore initiale, pour en exploiter chacun des prolongements (Martin, 1988: 424-25). Si Dinadan n'a peut-être pas de source identifiable, il reste qu'il parle comme un clerc.

En définitive, il s'agit bien ici, comme dans la prédication réelle, de textes didactiques, visant à stigmatiser un manquement ou à obtenir une amélioration morale. En revanche la portée des leçons diffère chez Dinadan, qui enseigne respectivement la grandeur d'âme et la *courtoisie*. La rhétorique de Dinadan appuie une réflexion sur la distinction aristocratique. C'est vrai en particulier du second *exemplum*, qui repose sur le *topos* bien connu des rapports entre *nature* et *norreture* c'est-à-dire l'innéité ou l'acquisition de la distinction. Selon le proverbe, *Nature passe norreture* (Morawski, 1925: 1273, 1327, 1328). Cette idée a souvent bénéficié de l'appui d'apologues animaliers: le discours sur l'animal est en effet un discours sur leurs *natures* (terme privilégié des bestiaires), leurs 'propriétés' et leurs comportements, sensément immuables donc exemplaires. Diverses fables et *exempla* illustrent la prééminence de *nature:* ainsi, chez Marie de France, *Le coq et la perle*, ou *L'autour et le hibou*[17].

Or, un large courant de pensée clérical développe l'idée de l'égalité originelle des hommes, et s'oppose à l'innéité de la distinction aristocratique, qui s'acquiert bien plutôt par la pratique de la vertu[18]. Selon Dante – qui défend, dans le *Banquet* (livre IV), l'opinion de l'unicité du genre humain, donc de l'origine de la noblesse dans la vertu et non dans la nature – il serait absurde de 'faire deux espèces de l'humaine génération

[17] Brucker, 1991: fable 1 (un coq découvre une perle en grattant son fumier, mais la néglige par rusticité innée) et 79 (l'autour élève les petits du hibou dans son nid et ceux-ci le souillent d'excréments: la nature se révèle en toute occasion, indépendamment de l'éducation). Une synthèse sur le sujet se lit chez Bobis, in: Berlioz – Polo de Beaulieu, 1999.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

comme des chevaux et des ânes' (trad. Pézard, 1965: IV, xv, 6). Ce serait là un passage fort proche de l'apologue de Dinadan, n'était qu'il lui est postérieur de plusieurs décennies, et que la fable y appuie un propos exactement inverse. Au moins est-il certain que le parallèle des deux équidés est un outil privilégié de la réflexion sur l'origine de la distinction aristocratique.

À l'inverse, le roman courtois défend vigoureusement le primat de *nature*, par exemple dans le *Roman d'Alexandre*:

> Fous est qui d'esprevier cuide faire buisson
> Ne de roncin destrier, ne de levrier gaignon.
> Nature et norreture demaine grant tençon,
> Mais au loing vaint nature, (...)[19]. (éd. Armstrong, 1937: 1659-1662)

Marie de France récupère de même le fonds ésopique au profit de la morale aristocratique (Brucker, 1993). Le *Lancelot en prose* tente, dans son tableau de l'éducation de Lancelot, de concilier les deux courants (Frappier, 1973).

Ce thème est en rapport étroit avec d'autres textes qui condamnent l'aspiration de l'individu à sortir de sa condition. Or, plusieurs d'entre eux font intervenir l'âne. Une fable a donné lieu à un *exemplum* particulièrement répandu: l'âne, qui a observé le chien, souhaite plaire à son maître en l'accueillant de la même façon avec des caresses, dans l'espoir d'en gagner l'estime. Mais il le blesse de ses sabots et ne récolte que des coups[20]. L'âne est aussi en rapport étroit avec le *vilain*: un *exemplum* fort courant reprend le fabliau du *Vilain asnier* (cf. Zink, 2000): un paysan qui conduit avec son âne un tombereau de fumier à la ville, s'évanouit à l'odeur des épices qui émane des boutiques, et est ranimé par l'odeur du fumier[21]; la morale est significative:

[18] Ainsi chez Etienne de Bourbon: cf. Lecoy de la Marche, 1877: 290, *De carnis nobilitate: Cum enim omnes simus propagati ex eodem patre et matre, Eva et Adam, omnes sumus eque nobiles*. Autres exemples chez André le Chapelain, cf. Buridant, 1974: 211-2, note 12.

[19] Même idée dans Guillaume d'Angleterre, où deux nobles enfants sont élevés par des *vilains: N'ot ou monde plus biaus anfans, / Plus cortois ne miaus anseigniez, / Qu'apris les ot et anseigniez / Bone nature, qui tant vaut, / Qui por norreture ne faut. / Nature est tiex c'onques ne fausse*. (éd. Holden, 1988: 1350-1355).

[20] Hervieux, 1884, II: fable XVII. Bastin, 1930, II: *Ysopet* de Lyon, fable 17, *Ysopet-Avionnet*, fable 17, *Ysopet* de Paris, fable 13. C'est peut-être la fable asinienne la plus répandue dans les recueils d'*exempla*; elle y sert à la stigmatisation de l'orgueil: cf. Crane, 1890: XV; Klapper, 1911: 112.

[21] Zink, 2000: 636, signale un *exemplum* sur ce thème chez Jacques de Vitry (Crane, 1890: cxci), et en confirme la très large diffusion.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et por ce vos vueil ge monstrer
Que cil fait et sens et mesure
Qui d'orgueil se desennature.
Ne se doit nus desnaturer. (éd. Ménard, 1998: 20)

Le couple âne / cheval, à l'appui d'un discours sur la valeur aristocratique, paraît donc plus efficace que le couple loup / brebis. Il est clair en tout cas que Dinadan se fait ici le défenseur du point de vue aristocratique le plus traditionnel: la demoiselle est née *vilaine* et n'a aucune prédisposition à la distinction. Au regard de la doctrine cléricale courante, la notion de *natural courtoisie* est une construction originale et passablement surprenante, qui exprime, en termes à coloration savante, un trait de mentalité proprement aristocratique et profane. On notera que, chez Dinadan, la réflexion sur la valeur individuelle est menée à l'aide de concepts précis et maîtrisés: il est explicitement question d'*estat* et de *valour* et, par figure étymologique, *nature* est donnée pour synonyme de *generation*, vocable calqué sur le latin et pour le moins rare dans le *Tristan en prose*.

Il faut donc accorder aux auteurs du *Tristan en prose* une certaine habileté à faire servir à leurs visées idéologiques des outils de démonstration empruntés au discours clérical, sélectionnés en fonction de leur potentiel symbolique. Sont utilisés sinon de vrais savoirs cléricaux, du moins des modes de discours qui visent à fonder la légitimité du roman de chevalerie à traiter de ces questions avec autorité. L'aptitude à exprimer l'idéologie de la caste sous forme exemplaire suppose chez les auteurs la conscience avérée de promouvoir une culture distincte de celle dont ils reprennent les formes d'expression. Il n'est pas inintéressant de noter qu'on a proposé d'expliquer l'essor de la littérature exemplaire, à la fin du XII^e^ siècle, non par la rencontre des cultures cléricales et populaires, mais des cultures cléricales et chevaleresques, cette dernière se structurant à la même époque dans les romans et obligeant les prédicateurs à adapter leur discours face à une idéologie montante, désormais pourvue de moyens d'expression propres[22].

[22] Cf. Vitale-Brovarone, in: Berlioz – Polo de Beaulieu, 1999: 87-112: «Il rapporto privilegiato fra cultura 'clericale' e cultura 'popolare' nell'*exemplum* narrativo è ancora (...) tutto da dimostrare. Ciò che invece, a quanto mi pare veder emergere dai testi, risulta più chiaro è l'attenzione che si stabilisce nei confronti del formarsi di una cultura diversa da quella specifica del clero, di una cultura che ormai ha creato i suoi sistemi di espressione, formalizzati in generi letterari. (...) una cultura 'elevata', (...) la cultura laica dei ceti elevati, (...); possiamo pensare, come termine di riferimento generale ed approssimativo, al mondo cavalleresco.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si étrange qu'elle paraisse, la figure hybride du chevalier-prédicateur, incarnée par Dinadan, n'est pas sans lien avec l'image que l'auteur donne de lui-même, ou avec les lais, les lettres et les plaintes d'amour que nous évoquions plus haut. Elle relève d'une stratégie d'ensemble qui vise à faire du roman un traité de courtoisie, 'science' inaccessible au vulgaire. Quelques siècles plus tard, fort de son autorité et de ses talents oratoires, Don Quichotte reprochera bien souvent à Sancho son incompétence de roturier en matière de chevalerie.

## RÉFÉRENCES

CURTIS, Renée L. (éd.). 1963-1985. *Le Roman de Tristan en prose, d'après le ms. Carpentras 404*, 3 vols. München: Huber – Leiden: Brill – Woodbridge: Boydell & Brewer.

MENARD, Philippe (dir.). 1987-1997. *Le Roman de Tristan en prose, d'après le ms. ÖNB 2542*, 9 vols. Genève: Droz.

ARMSTRONG, E. C. et alii (éds.). 1937. *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. II: version of Alexandre de Paris. Princeton: Elliot Monographs.

BASTIN, Julia (éd.). 1929-1930. *Recueil général des Ysopets*. 2 vols. – (Société des Anciens Textes Français) –. Paris: Champion.

BIANCIOTTO, G. (trad.). 1980. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Stock. 1980.

BRUCKER, Charles (éd.). 1991. *Marie de France. Les Fables*. Louvain: Peeters.

BURIDANT, Claude (trad.). 1974. *André le Chapelain. Traité de l'amour courtois*. Paris: Klincksieck.

CASSOU, J. (éd.). 1998. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche. Nouvelles exemplaires*. – (Bibliothèque de la Pléïade) –. Paris: Gallimard.

CRANE, Th. F. (éd.). 1890. *The Exempla or Illustrative Stories from the 'Sermones vulgares' of Jacques de Vitry*. London: Publications of the Folklore Society.

DUPUIS, Marie-France – LOUIS, Sylvain – MURATOVA, Xénia – POIRION, Daniel (éds.). 1998. *Le Bestiaire*. Paris: Philippe Lebaud.

FRAPPIER, Jean (éd.). 1954. *La Mort le roi Artu*. Genève: Droz.

GILDEA, J. (éd.). 1967. *Partonopeüs de Blois*, Villanova (Penn.): Villanova University Press.

GREVEN, Joseph (éd.). 1914. *Die Exempla aus den 'Sermones feriales et communes' des Jakob von Vitry*. Heidelberg: Winter.

HERVIEUX, Léopold (éd.). 1884-1899. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. 5 vols. Paris: Firmin-Didot.

HOLDEN, A. J. (éd.). 1988. *Guillaume d'Angleterre*. Genève: Droz.

KLAPPER, J. (éd.). 1911. *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*. Heidelberg: Winter.

LECOY DE LA MARCHE, A. (éd.). 1877. *Etienne de Bourbon. Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon, dominicain du XIII^e siècle*, Paris: Renouard.

MENARD, Philippe (éd.). 1998. *Fabliaux français du Moyen Âge*. Genève: Droz.

MICHA, Alexandre (éd.). 1957. *Chrétien de Troyes. Cligés*. Paris: Champion.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MORAWSKI, J. (éd.). 1925. *Proverbes français antérieurs au XV^e s.* Paris: Champion.

PAUPHILET, Albert (éd.). 1949. *La queste del Saint Graal, roman du XIII^e siècle.* Paris: Champion.

PEZARD, André (trad.). 1965. *Dante. Œuvres complètes.* (Bibliothèque de la Pléïade) Paris: Gallimard.

PREVOT, Brigitte (éd.). 1991. *La science du cheval au Moyen Âge. Le 'Traité d'hippiatrie' de Jordanus Rufus*, Paris: Klincksieck.

RAYNAUD DE LAGE, Guy (éd.). 1968. *Le Roman de Thèbes.* Paris: Champion.

RICHTER, W. 1601 (fac-sim. 1964). *De rerum proprietatibus (= De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus).* Francfort: Minerva.

SINGER, Samuel (dir.). 1995 sqq. *Thesaurus proverbium medii aevii. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters.* (Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie des Geistes- und Sozialwissenschaften) Berlin & New York: De Gruyter.

*Sources secondaires*

ADLER, Alfred. 1969. «Dinadan, inquiétant ou rassurant?», In: *Mélanges Rita LEJEUNE.* 935-943. Gembloux: Duculot.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1975. *Le 'Tristan en prose'. Essai d'interprétation d'un roman médiéval.* Genève: Droz.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1985. «Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture». *Romania* 106. 326-340.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1990. «Des femmes et des chiens». In: BOUCHE, T. et CHARPENTIER, H. (éds.) 1990. *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et les arts. Actes du colloque international de Pau, les 17, 18, et 19 novembre 1988.* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

BERLIOZ, Jacques – POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne (dir.). 1999. *L'animal exemplaire au Moyen Âge, V^e-XV^e siècles.* Rennes: Presses universitaires de Rennes.

BERLIOZ, Jacques. 1980. «L'*exemplum* au service de la prédication (XIIème –XVème siècles)», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Âge – Temps Modernes* 92. 1. 113-146 (*Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome le 18 mai 1979*).

BERTHELOT, Anne. 1987. «L'inflation rhétorique dans le *Tristan en prose*». In: BUSCHINGER, D. (éd.) 1987. *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, 32-41. Göppingen: Kümmerle.

BERTHELOT, Anne. 1995. «Dynadam le chevalier non conformiste». In: FAURE, Marcel (éd.) *Conformité et déviances au Moyen Âge. Actes du 2^e colloque international de Montpellier (25-27 nov. 1993)* (Cahiers du CRISIMA, 2), 33-41. Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier.

BICHON, Jean. 1976. *L'animal dans la littérature française au XII^e et XIII^e siècles.* Thèse, Paris IV. Lille: Service de reproduction des thèses.

BOBIS, Laurence. 1999. «Chasser le naturel... L'utilisation exemplaire du chat dans la littérature médiévale». In: BERLIOZ, Jacques – POLO DE BEAULIEU,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Marie-Anne (dir.). 1999. *L'animal exemplaire au Moyen Âge, V^e-XV^e siècles*, 225-240. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

BREMOND, Claude – LE GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude. 1982. *L'exemplum* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 40) Turnhout: Brepols.

BRUCKER, Charles. 1993. «Société et morale dans la fable ésopique». In: AUBAILLY, J.-C. – BAUMGARTNER, E. *et alii* (éds.). 1993. *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, 281-292. Paris: Champion.

BURIDANT, Claude. 1984. «Les proverbes et la prédication au Moyen Âge. De l'utilisation des proverbes vulgaires dans les sermons». In: BURIDANT, Claude – SUARD, François (éds.). 1984. *Richesse du proverbe. Colloque à Lille, 6-8 mars 1981*, vol. 1: *Le proverbe au Moyen Âge*, 23-54. Lille: Presses universitaires de Lille.

BUSBY, Keith. 1983. «The Likes of Dinadan. The Role of the 'Misfit' in Arthurian Literature». *Neophilologus* 67. 161-174.

CURTIS, Renée L. 1969. «Some comments on the medieval french art of letter writing (with reference to the *Tristan* romances)». In: CURTIS, Renée L. (éd.) 1969. *Tristan Studies*, Münich: Fink.

DELORT, Robert. 1999. «Pour conclure. Animal, environnement ambivalence exemplaire». In: BERLIOZ, Jacques – POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne (dir.). 1999. *L'animal exemplaire au Moyen Âge, V^e-XV^e siècles*. 289-297. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

DEMARTINI-FRANZINI, Dominique. 1995. «De la lettre de la demoiselle d'Escalot dans la *Mort Artu* à la lettre de Bélide dans le *Tristan en prose*. Ecriture et réécriture de la lettre d'amour». *Bien dire et bien aprandre* 13. 99-111.

FARAL, Edmond. 1924 (repr. 1982). *Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen age*. Paris: Champion.

FERLAMPIN, Christine. 1991. «Les dialogues dans le *Tristan en prose*». In: BAUMGARTNER, E. (dir.). 1991. *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, 79-121. Paris: Champion.

FRAPPIER, Jean. 1973. «L'institution de Lancelot dans le *Lancelot en prose*». In: FRAPPIER, Jean 1973 (ed.) *Amour courtois et Table Ronde*, 169-179. Genève: Droz.

GALLY, Michèle. 1988. «Le huitième art. Les clercs du XIII^e siècle, nouveaux maîtres du discours amoureux». *Poétique* 19. 279-295.

GALLY, Michèle. 1989. «L'amant, le chevalier, le clerc. L'auteur médiéval en quête d'un statut». *Textuel* 22. 11-28.

JAEGER, Stephen C. 1985. *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends, and the Formation of Courtly Ideals (939-1210)*. Philadelphie: U. of Pennsylvania Press.

KRÜGER, Sabine. 1990. «'Verhöflichter Krieger' und *miles illiteratus*». In: FLECKENSTEIN, Josef (éd.) *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, 326-349. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramon. 1996. *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en occident*. Paris: Desclée de Brouwer.

MARTIN, Hervé. 1988. *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*. Paris: Editions du Cerf.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MILLAND-BOVE, Bénédicte. 1998. «*Nous chantons chansons diverses et si tirom diverses cordes*: l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose*». *Cahiers de Recherches Médiévales* 5. 69-86.

MIQUEL, Pierre (o.s.B.). 1991. *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*. Paris: le Léopard d'Or.

MURPHY, J. J. 1974. *Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: U. of California Press.

OLLIER, Marie-Louise. 1976. «Le roman courtois: l'exaltation de la connaissance ou le triomphe de *clergie*». In: VARVARO Alberto (éd.) 1976. *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, 361-369. Amsterdam: Rodopi.

ORTALLI, Gherardo. 1999. «Animal exemplaire et culture de l'environnement: permanence et changements». In: BERLIOZ, Jacques – POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne (dir.). 1999. *L'animal exemplaire au Moyen Âge, V^e^-XV^e^ siècles*, 41-50. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

TRAXLER, Janina P. 1996. «*Amours est ausi conme li serpens*. Pride and Love in the *Prose Tristan*». *Zeitschrift für romanische Philologie* 112. 3. 371-386.

TUBACH, F. C. 1969. *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

VAN COOLPUT, Colette-Anne. 1986. *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le 'Tristan en prose'*. Leuven: Leuven University Press.

VINAVER, Eugène. 1964. «Un chevalier errant à la recherche du sens du monde. Quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le *Tristan en prose*». In: *Mélanges M. DELBOUILLE*. 677-686. Gembloux: Duculot.

VITALE-BROVARONE, Alessandro. 1980. «Persuasione e narrazione: l'*exemplum* tra due retoriche (VI-XII sec.)», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Âge – Temps Modernes* 92. 1. 87-112 (*Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome le 18 mai 1979*).

VOISENET, Jacques. 1994. *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e^-XI^e^ siècle)*. Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse.

VOISENET, Jacques. 2000. *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e^ au XII^e^ s*. Turnhout: Brepols.

ZINK, Michel. 1982. *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris: Champion.

ZINK, Michel. 2000. «Le *Cantique des Cantiques* et le *Vilain Ânier*». In: HENRARD, Nadine – MORENO, Paola – THIRY-STASSIN, Martine (éds.). 2000. *Convergences médiévales. Epopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine TYSSENS*, 631-641. Bruxelles: De Boeck Université.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# UNE RÉFÉRENCE ENVAHISSANTE AUX DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER DANS LES *CONTES DE CANTERBURY*

PAULE MERTENS-FONCK
Université de Liège

Les *Contes de Canterbury*, c'est bien connu, sont une collection de vingt-quatre nouvelles précédées d'un *Prologue* dit *général* par opposition au prologue particulier dont sont pourvus de nombreux contes. Les premiers vers annoncent l'arrivée du printemps, qui donne aux gens l'envie de voyager, par exemple, de faire un pèlerinage. C'est ainsi que le poète rencontre dans une auberge au sud de Londres une petite trentaine de pèlerins prêts à partir pour Canterbury le lendemain matin. Après s'être entretenu avec chacun d'eux (I, 31-32)[1] et s'être joint à leur groupe, l'auteur, Geoffrey Chaucer, les décrit l'un après l'autre, sauf ceux d'entre eux dont il fait un portrait collectif et quatre personnes qui, accompagnant la prieure, sont seulement citées. L'aubergiste, un homme jovial et astucieux, leur propose d'abréger la longueur du voyage en racontant des histoires. Le meilleur conteur serait récompensé à la fin de l'expédition: un repas lui serait offert dans cette même auberge par ses compagnons de route.

C'est le *Prologue général* qui va d'abord nous occuper ici, car il présente quelques aspects curieux dont l'exploration révèle des relations insoupçonnées avec les débats latins, français et anglo-normands dits 'débats du clerc et du chevalier'[2]. Premier sujet d'étonnement: la compagnie qui se propose d'entreprendre le pèlerinage de Canterbury

[1] Les références aux vers des *Contes de Canterbury*, numérotés comme dans *The Riverside Chaucer*, sont toujours précédées d'un chiffre romain désignant la section (de I à X) à laquelle le passage appartient. Les numéros des autres vers cités, ceux des débats latins et français, par exemple, sont précédés de v. pour les distinguer des références aux pages.

[2] Il reste trois débats latins: *Altercatio Phyllidis et Florae*, *Concilium in Monte Romarici* et le chant 55 des *Carmina Burana*; plusieurs versions françaises: *Le jugement d'amour* ou *Florence et Blancheflor* ainsi que différents remaniements, parmi lesquels *Hueline et Aiglantine;* deux versions anglo-normandes: *Blancheflour et Florence* et *Melior et Idoine*; enfin, une version franco-italienne et une version espagnole. La plupart des débats ont été édités par Charles Oulmont (1911) et étudiés par Edmond Faral (1913). Le manuscrit d'une des deux versions anglo-normandes se trouve toujours en Angleterre (Bibl. de l'Univ. de Cambridge, ms. Gg. Ii, fol. 474).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pour faire visite au saint et bienheureux martyr
Qui les aida lorsqu'ils étaient malades (I, 17-18, trad. Dor)[3]

ne compte que deux femmes sur un total de vingt-six pèlerins ou trois femmes et trente pèlerins si on y inclut les accompagnateurs de la prieure, une chapelaine et trois prêtres, cités mais non décrits.

Dans une étude indispensable à quiconque s'intéresse à la composition des portraits du *Prologue général*, Jill Mann constate que si les pèlerins décrits par Chaucer ne représentent pas vraiment la totalité des éléments composant la société médiévale, ils couvrent tous ceux que l'on rencontre dans la littérature de l'époque relative aux classes sociales ou professionnelles (1973: 4). Cette remarque est importante car son auteur établit une distinction entre les personnages qui ont une place dans la production littéraire de l'époque et ceux que ces écrits ignorent. Pour les femmes, cette littérature cite rarement plus de deux états: celui des femmes entrées en religion et les autres (Mann, 1973: 5). Ce sont ces deux catégories que représentent respectivement la prieure et la femme de Bath.

Ces deux personnages féminins méritent qu'on s'y attache car, plus que les hommes du cortège, elles sont, en quelque sorte, des figures emblématiques de la gent féminine; elles pèsent donc plus que chacun des pèlerins hommes puisque chacun de ces derniers – ils sont vingt-quatre – ne représente que la classe sociale ou professionnelle à laquelle il appartient. Et parmi ces dames, celle qui a le plus de poids est assurément la femme de Bath: même nombreuses à cette époque, les religieuses ne constituent qu'une minorité par rapport aux autres.

En 1975, dans un essai intitulé «Antifeminism and Chaucer's Characterization of Women», Hope Phyllis Weissman (1975: 93-110) propose de voir, dans le portrait de la femme de Bath, une parodie de la femme forte du livre des *Proverbes*, 31: 10-31[4]. La jupe de voyage (*footmantle*) qui ceint les hanches d'Alys (I, 472) et ses éperons acérés (I, 473) sont, selon H. Weissman, une matérialisation du verset 17: 'Elle ceint de force ses reins et elle affermit ses bras' tandis que la référence à son habileté à tisser (I, 447) doit être comprise comme une allusion au travail traditionnel de la femme forte (*Prov.* 31: 19, 21, 22, 24): 'Elle met la main à la quenouille et ses doigts prennent le fuseau; elle fait des chemises et les vend et elle

[3] Chaque citation, traduite en français, est suivie de la référence à la traduction choisie (Crépin, 2000 ou Dor, 1977). L'absence de référence signifie qu'il s'agit de la traduction que je propose et qui correspond à mon interprétation.

[4] Les références bibliques suivent la numérotation de la traduction de A. Crampon (1939).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

livre des ceintures au marchand'; c'est aussi l'avis de J. Mann (1973: 122). Enfin, 'ses couvre-chefs d'une texture très fine' (I, 452) sont une caricature du verset 22: 'Elle se fait des couvertures'. Il est intéressant de constater que l'effet parodique, justement illustré par H. Weissman dans les exemples ci-dessus, naît également, on va le voir, de la superposition d'une deuxième image biblique, popularisée par les sermons de l'époque, celle de la femme adultère des *Proverbes*, 7: 10-21.

Selon C. R. Owst (1933: 385-6), le texte de la Vulgate du *Livre des Proverbes* et de *Jérémie* sont deux des sources les plus courantes dans lesquelles les prédicateurs anglais médiévaux puisaient leurs thèmes pour dénoncer en chaire les vices féminins. Par leurs ruses et leurs artifices, les femmes prennent les hommes au piège; elles sont bavardes et s'adonnent au commérage. Elles sont irrésistiblement attirées par le monde extérieur et sa liberté; elles aiment les vêtements à la mode et extravagants, accordant une attention particulière aux ornements pour la tête et les pieds (Owst, 1933: 399; Mertens-Fonck, 1987: 181). Ces traits, communs ou empruntés à différentes traditions, constituent le stéréotype médiéval de la mauvaise femme ou la femme adultère s'opposant au stéréotype de la femme forte ou vertueuse. La première profitera d'un voyage prolongé de son mari pour se chercher un amant (*Prov.* 7: 18-23) tandis que la deuxième assumera toute l'intendance ménagère, y compris le tissage des vêtements, permettant à son mari de participer aux conseils de la cité (Prov. 31: 23).

Ces données contradictoires ont alimenté le portrait de la femme de Bath dans le *Prologue général* et dans son prolongement, le *Prologue du conte de la femme de Bath*. A l'image initiale de la femme forte, qui excelle à tisser vêtements et couvertures, parodiée dès les premiers vers du portrait, comme je l'ai montré en détail en 1987, se superpose celle d'une femme qui accorde beaucoup d'importance à la parure, surtout à celle des extrémités de son corps, encourant la désapprobation des prédicateurs[5]: chapeaux volumineux (I, 470-471), jupe de voyage (I, 472), bas rouges bien tendus, souliers souples et neufs (I, 456-7), éperons acérés (I, 473). En outre, elle est rieuse et bavarde (I, 474) et elle a participé à tous les pèlerinages existant à l'époque (I, 463-6)[6].

[5] Jill Mann note: '...there was a healthy tradition of attacking women's headgear which went back at least 200 years' et, elle ajoute à la page suivante: '...scarlet stockings on the Wife's sturdy legs are in a sense attractive but hardly make her a *femme fatale*' (1973, 124 et 125).

[6] Dans son ouvrage intitule *Pilgrimage in Medieval English Literature 700-1500*, Dee Dyas ((2001) a mis en évidence l'oscillation entre deux conceptions: le pèlerinage moral,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Le Prologue du conte de la femme de Bath* complète le tableau du *Prologue général* et explique les détails insolites qui y figurent, comme la surdité partielle d'Alys ou les allusions indirectes à l'équipement d'un chevalier induites par la comparaison des chapeaux de la dame à un bouclier ou une targe, ses bas bien tirés comme ceux du chevalier vert, ses éperons (*Sir Gawain* 1967: vv. 157-158). Si elle est un peu sourde, c'est parce qu'elle a reçu de son mari un coup sur l'oreille pour l'avoir giflé et avoir arraché trois pages du livre qu'il lisait et commentait: une collection d'histoires antiféministes qu'affectionnait Jankyn, le jeune clerc qu'elle avait épousé en cinquièmes noces. Le chevalier dont la silhouette se profilait en filigrane derrière celle de la femme de Bath a pris les armes et a livré bataille au clerc, conservateur et propagateur de la tradition misogyne. 'Dès lors cessèrent les débats entre nous', conclut André Crépin (2000: 211), respectant le mot *debaat* employé par Chaucer au vers III, 822, lequel invite le lecteur attentif à identifier la bagarre domestique comme une concrétisation parodique, sous forme d'une vraie bataille, de la rivalité du clerc et du chevalier, sujet des débats. Ici, à la différence de ce qui se passe dans les vrais débats du clerc et du chevalier, où la discussion sur les mérites respectifs de l'un et de l'autre se déroule entre deux dames, ce sont le clerc Jankyn lui-même, et Alys-chevalier qui en viennent aux mains sur un sujet différent, puisqu'il s'agit de la tradition misogyne représentée par le livre de Jankyn. On le voit, le poète anglais n'emboîte le pas aux débats français sur le choix d'un amant que pour donner au sien un sens moins frivole: la révolte d'une femme contre les stéréotypes antiféministes.

A la fin de son préambule, la femme de Bath suggère donc qu'il est possible de se réconcilier avec un clerc s'il veut bien renoncer à la littérature qui véhicule la notion que les femmes, à commencer par Eve, Dalila et Déjanire, sont responsables de tout ce qui arrive de mal à leur mari et à l'humanité entière. Dans son conte proprement dit, elle narre l'histoire d'un chevalier qui, ayant violé une jeune fille, a mérité la mort; il y échappe grâce à une vieille femme qui lui souffle la solution d'une énigme salvatrice, mais il doit réaliser le premier voeu qu'elle exprime: l'épouser. Il commence par résister, puis il se laisse convaincre par le discours de la vieille et remet son sort entre les mains de celle qu'il a dû épouser. Elle se transforme alors en une jeune et jolie femme. Les deux

intérieur, associé à l'idée de stabilité, et celui que pratique la femme de Bath, inséparable de la mobilité et, par conséquent en relation conflictuelle avec la recommandation de l'*Ecclésiastique*, 25.34-36 (Vulgate) que reflète le vers 'L'homme ne doit pas laisser courir sa femme' (III, 653, trad. Crépin et note 2, p. 206).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

parties du discours d'Alys, prologue et conte, se terminent donc l'une, par la réconciliation d'une femme avec un clerc, l'autre, avec un chevalier; elles ressemblent fort à une réponse à la question posée dans les débats: 'Avec qui l'amour est-il le meilleur, avec un clerc ou avec un chevalier?' Alys de Bath montre que ce qui importe, ce n'est pas la catégorie à laquelle appartient le compagnon futur mais sa capacité à renoncer aux préjugés misogynes qui nuisent à l'entente conjugale. Le poète y souligne aussi l'inutilité des catégories.

J'ai conservé à dessein la seule graphie employée par Chaucer lorsqu'il nomme son héroïne, Alys, car elle évoque l'alysse de nos jardins, tout comme Eglantine, l'autre dame présentée dans le *Prologue général*, désigne une plante familière. L'une et l'autre, par leur nombre et leur nom de fleur, font aussi penser aux dames de trois des débats qui nous occupent et s'intitulent respectivement *Phyllis et Flora*, *Florence et Blancheflor*, *Hueline et Aiglantine*. Ce dernier nom éveille plus particulièrement notre curiosité puisqu'il a été retenu par Chaucer pour la prieure. Pour elle, le poète utilise l'initiale moderne, déjà en vigueur à l'époque, *E*, mais il lui fait porter une broche sur laquelle est gravée l'initiale ancienne et étymologique, *A*, qui renvoie ainsi, malicieusement, au titre du troisième débat que je viens de citer.

Rien cependant, dans le poème français, ne semble avoir inspiré le portrait de la prieure; au contraire, l'auteur d'*Hueline et Aiglantine* s'attarde à décrire la monture de ces dames tandis que Chaucer, à l'inverse de ce qu'il fait pour les autres pèlerins, ne nous dit même pas quel cheval elle monte. Cette omission me semble significative, car l'un des débats se distingue des autres parce qu'il ne sacrifie pas à la traditionnelle description des montures: c'est le *Concile de Remiremont*. Ecrit en latin, il se déroule fictivement dans un couvent bénédictin réel: celui de Remiremont, dans les Vosges[7]. Les autres débats se nouent entre deux dames caracolant sur des chevaux splendides.

Autre différence importante du *Concile* par rapport au reste des débats du groupe: au thème commun de la rivalité du clerc et du chevalier se superpose une parodie de la vie monastique: par exemple, la lecture des Evangiles y est remplacée par celle des préceptes d'Ovide et la règle de saint Benoît est déclarée parfaitement négligeable.

[7] Ce couvent très ancien brûla en 1150 et les nonnes se réfugièrent dans des maisons privées. En 1151, le pape Eugène III envoya aux archevêques de Cologne et de Trèves une bulle leur demandant de hâter la reconstruction du couvent et faisant état de rumeurs selon lesquelles les nonnes menaient une vie dissolue (Oulmont, 1911: 56-57).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Enfin, le *Concile de Remiremont* contient une description assez détaillée de la présidente du concile, une dame que l'on appelle *cardinalis domina* (v. 36, Oulmont, 1911: 94), apparemment de naissance royale, puisqu'on la dit *regia* (v. 42). Les éléments de ce portrait semblent bien avoir été utilisés littéralement et dans leur totalité par Chaucer pour composer l'image d'Eglantine (I, 156-162). Dans le *Concile de Remiremont*, ces éléments sont des fleurs ou des images florales (v. 37, 41, 42, 43), des couleurs (citées deux fois, v. 39), des pierres précieuses (v. 40), de l'or (v. 40) et des ornements qui pendent (v. 41)[8]. Dans le portrait de la prieure proposé par Chaucer, les couleurs sont aussi représentées deux fois: par le rouge du corail et le vert des perles de son rosaire. Les perles précieuses sont, à n'en pas douter, ces perles vertes, vraisemblablement des émeraudes, aussi présentes dans le *Conte de la Prieure* (VII, 609), et qui font peut-être écho aux émeraudes ornant la selle de la mule montée par Eglantine dans le poème français (v. 231). L'or du vers 40 du *Concile* brille au vers I, 160 de Chaucer et les fleurs de mai qui 'pendent' comme des guirlandes sur la robe de la cardinale ont pu inspirer au poète l'idée de la broche de la prieure, très curieusement 'suspendue' au rang de perles de corail qu'elle porte autour du bras (I, 160). S'ils sont composés d'éléments fondamentalement identiques, les deux portraits sont néanmoins très différents, car celui de la présidente du concile, comme tout le reste du poème, relève de la pure fantaisie tandis que celui de la prieure, comme celui des autres pèlerins, tend à respecter une certaine vraisemblance. C'est sans doute pour cette raison que le poète anglais ne pouvait, à l'instar de son modèle latin, couvrir de fleurs de mai une nonne qui participait à un pèlerinage. Qu'importe! La prieure ne porterait pas de fleurs, elle serait une fleur, et Chaucer, comme je l'ai dit, emprunte son nom à un autre débat, marquant clairement la double origine de son inspiration. En outre, l'églantine est une fleur de printemps *veris filia*, qui fleurit en mai *mille maii floribus* et s'élève au-dessus de la végétation ambiante *florens super omnia*, détail précisé par Chaucer au vers I, 156:

> Car, à vrai dire, elle n'était pas de petite taille.

Quant au *regia* du latin, il est rendu par le poète anglais avec la même simplicité souveraine et la même invention poétique que les images

[8] Voici les huit vers en question (je souligne en gras): *Post hec oblectamina cardinalis domina / Astitit in medio, indicto silentio / Vestita* ***ut decuit*** *vesteque* ***refloruit*** */ Hec vestis* ***coloribus colorata*** *pluribus /* ***Gemmis*** *fuit clarior,* ***auro*** *preciosior, / Mille* ***maii floribus*** *hinc inde* ***pendentibus*** */ Ipsa virgo* ***regia*** *mundi* ***flos*** *et gloria, /* ***Florens super omnia****, quasi* ***veris filia*** (vv. 36-43, Oulmont, 1911: 94).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

florales: Chaucer place, au-dessus de l'initiale qui figure sur la broche d'Eglantine une couronne qui, en révélant sa naissance royale, justifie du même coup la présence d'une devise plutôt surprenante pour une nonne: *Amor vincit omnia.*

Mais là ne s'arrêtent pas les parallèles entre les deux portraits: s'il est vrai que Chaucer a puisé, pour le portrait de la prieure, à beaucoup d'autres sources, excellemment détaillées par Jill Mann (1973: 128-136), il semble avoir emprunté aussi au *Concile de Remiremont* ce qui constitue le leitmotiv de chacune des trois parties de la description: *ful semely*, 'comme il convient', répondant comme un triple écho à l'expression *ut decuit* du *Concile*, qui introduit précisément la description de la *cardinalis domina* (voir note 8, vers 38). 'Comme il convient, comme il faut' ponctue en effet chaque section du portrait d'Eglantine: celle où Chaucer nous dit ce qu'elle sait faire, chanter et parler français (I, 123); celle où il explique comment elle se conduit dans la vie et plus particulièrement à table (I, 136) et enfin, celle où il décrit ce que nous voyons d'elle: son beau visage, sa silhouette élancée, ses vêtements élégants, ses bijoux (I, 151). Les détails visuels du *Concile de Remiremont* que Chaucer utilise pour créer l'image de la prieure n'ont inspiré que les six derniers vers de son portrait, mais le triple emploi de *ful semely,* 'comme il convient', place le portrait tout entier (44 vers) dans la même perspective, lui donnant une structure en alignant ses trois sections sous la même rubrique et composant une personnalité respectueuse des règles du couvent, de la bonne société et de l'élégance vestimentaire.

Les deux œuvres, la description de la prieure et le début du *Concile de Remiremont*, présentent encore, dans leur ordonnance, d'autres analogies troublantes. Dans les deux cas, la description de la dame est précédée d'une allusion que l'on pourrait dire 'musicale': chants d'amour dans le poème latin:

> Cantus, modulamina, et amoris carmina
> Cantaverunt pariter satisque sonoriter... (vv. 30-31)

façon de chanter, dans le portrait de la prieure:

> Elle chantait à merveille le service divin
> Qu'elle entonnait par le nez, comme il convient. (I, 122-123.)

Les deux portraits se ressemblent aussi par la façon dont ils se terminent, celui d'Eglantine par sa devise: *Amor vincit omnia*, celui de la présidente de Remiremont par le début de son discours: *Amor deus omnium*.... Les deux expressions ne sont pas identiques, mais elles comptent le même nombre de syllabes, commencent toutes deux par le même

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mot, se terminent presque par le même mot et par la même idée de totalité, d'ensemble; elles comprennent chacune un mot qui évoque l'idée de pouvoir, d'omnipotence. La devise d'Eglantine a été reconnue comme venant de Virgile, où elle s'applique à l'amour séculier. On sait également que, pendant le Moyen Âge, elle fut appliquée à l'amour divin. Elle ne résout donc pas l'ambiguïté du personnage. Mais l'analogie la plus étonnante que la devise d'Eglantine présente avec le début du discours de la cardinale est que l'une et l'autre jouent le même rôle de charnière, de pivot entre une description destinée à présenter un personnage et un discours exprimant dans les deux cas la même idée. Dans le *Concile de Remiremont*, les trois mots se situent au vers 50 et sont essentiellement précédés d'une introduction annonçant le concile, parlant des chants d'amour qui ouvrent la séance et décrivant la présidente, ou plutôt, sa parure, comme je l'ai montré ci-dessus. Celle-ci prend alors la parole et explique que l'amour, dieu de tous les amants, l'envoie pour s'informer du genre de vie des personnes vivant à Remiremont:

> Amor, deus omnium quotquot sunt amantium,
> Me misit vos visere et vitam inquirere. (vv. 50-51).

C'est le commencement du débat, mais celui-ci est constamment entrecoupé de déclarations relatives aux voeux prononcés par les nonnes et au sort qu'il convient de leur réserver, par ex.:

> Vota stulta frangere non est nefas facere.
> Nulla est damnatio sed neque transgressio,
> Si votum neglegitur, quod stulte promittitur. (vv. 76-78)

Dans le *Prologue général*, les trois mots qui constituent la devise d'Eglantine sont les derniers du portrait. Ils sont précédés, eux aussi, d'une allusion au chant de la prieure et de sa description, principalement, celle de son vêtement. Mais Eglantine ne prend pas la parole et c'est au pèlerin suivant, c'est-à-dire, au moine, qu'il échoit de faire une déclaration comparable à celle des nonnes de Remiremont:

> La règle de saint Maur ou de saint Benoît
> Etant bien vieille et plutôt tatillonne,
> Notre moine laissait tomber ces vieilleries
> Pour aller dans le sens du monde nouveau. (I, 173-176, trad. Crépin)
> .....
> Pourquoi aller pâlir et friser la folie
> Sur un bouquin, enfermé dans un cloître,
> Ou s'échiner à travailler de ses mains
> Comme l'ordonne Augustin? Qui s'occupera du monde? (I, 184-187, trad. Crépin)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ces reniements sont cités par Chaucer comme s'il les avait recueillis de la bouche même du moine, car le poète ajoute:

> Et je dis qu'il avait raison. (I, 183)

La déclaration du moine, dont on n'a cité que les passages les plus incisifs, fait écho à celle des nonnes de Remiremont, dont le monastère était, lui aussi, bénédictin. De même que les nonnes refusent de se laisser interdire l'amour, de même le moine n'admet pas que la règle de saint Benoît l'empêche de pratiquer son sport favori, la chasse, ou plutôt la 'vénerie', dans le double sens que pouvait suggérer le terme. Car on s'accorde depuis longtemps à reconnaître, dans le portrait du moine, de nombreuses allusions à la licence sexuelle du personnage (Mertens-Fonck, 1997: 713).

On identifie ainsi, dans chacun des deux portraits, celui de la prieure et celui du moine, des éléments dont la source unique paraît être le *Concile de Remiremont* utilisé, en amont de la charnière, pour l'image de la prieure et la structure de son portrait et, en aval, pour la déclaration du moine, noyau de son portrait. A ce stade de l'analyse, on peut déjà mesurer l'expansion de ce qui, dans le combat entre Alys et son clerc de mari, aurait pu n'être qu'un épisode burlesque, un écho isolé de la rivalité du clerc et du chevalier. Cependant, les emprunts des *Contes de Canterbury* aux débats dont il est question ici ne se limitent pas à ceux qui viennent d'être évoqués: le schéma, on en aura quelques exemples, se laisse reconnaître dans la plupart des contes. Utilisé comme grille de lecture, il révèle souvent un sens insoupçonné et traduit surtout l'attitude critique du poète vis-à-vis de ce genre littéraire.

C'est le premier conte, celui du chevalier, qui présente la réplique la plus complète du modèle: deux dames, deux rivaux et un personnage officiant comme dieu de l'amour à qui, dans la plupart des débats, les dames viennent soumettre la question dont elles discutent. Ce personnage est Thésée, 'duc' d'Athènes, qui doit décider lequel des deux rivaux, Palamon et Arcite, épousera Emilie, une des deux dames; l'autre est sa sœur, Hippolyte, reine des Amazones, que Thésée a épousée. Tout en respectant la structure dans son ensemble, Chaucer introduit déjà une variante en proposant, comme amoureux d'Emilie, deux chevaliers et non un clerc et un chevalier. Ce détail n'est pas aussi insignifiant qu'il peut le paraître, car il suggère que la rivalité amoureuse ne se développe pas nécessairement entre personnes de catégories sociales ou professionnelles différentes, comme le prétendent les débats. Dans le conte suivant, celui du

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meunier, les rivaux sont des clercs, histoire, sans doute, de rétablir l'équilibre; mais comme ils sont d'Oxford, il faudra, dans le troisième conte, que les 'héros' soient des clercs de Cambridge. On ne peut s'empêcher d'y voir une raillerie à l'adresse des débats mais aussi de la rivalité entre les deux plus anciennes universités du pays!

Toutefois, les ressemblances entre le premier récit et les débats s'arrêtent à la structure car, en réalité, il n'y a pas de débat entre les dames et celles-ci n'ont pas le choix entre deux amoureux. Dans une invocation à Diane, Emilie déclare même qu'elle préférerait ne pas se marier. Loin d'avoir leurs soupirants à leurs pieds, elle et sa sœur, Hippolyte, se jettent aux pieds de Thésée pour sauver de la mort Palamon et Arcite. Thésée, qui semble jouer le rôle du dieu de l'amour, ne choisit pas lui-même l'époux d'Emilie: il laisse à un tournoi le soin de décider. Suprême ironie, le vainqueur ne devient pas l'époux d'Emilie car, désarçonné peu après sa victoire, il est projeté sur le sol et meurt de ses blessures. En inversant radicalement les données des débats, le *Conte du Chevalier* parodie à la fois le genre littéraire auquel il appartient, le roman de chevalerie, dont il ridiculise les rebondissements aussi vains que multiples, et le thème des débats en montrant que, loin de choisir comme le font les dames qui discutent des mérites du clerc et du chevalier, Emilie n'a même pas eu le droit de donner son avis: elle n'a livré le fond de sa pensée que pendant son invocation à Diane (I, 2304-6). Posé comme une grille sur celui du conte, le schéma des débats permet au lecteur d'apercevoir les différences entre la littérature représentée par les débats, c'est-à-dire, la littérature courtoise, et celle qu'il est possible d'écrire en les prenant comme point de départ.

Le même procédé s'applique avec succès à l'analyse du *Conte du Clerc*. Il s'agit de l'histoire de Griselda. Le seigneur de Saluces, un chevalier du rang de marquis, est pressé par ses sujets de prendre femme; il demande en mariage une jeune fille pauvre, de condition très modeste, Griselda. Celle-ci doit promettre d'obéir en tout à son mari, Walter, quelles que soient ses volontés. Le mariage est célébré en grande pompe et une fille naît bientôt de leur union. Après quelque temps, le chevalier décide de mettre la soumission de sa femme à l'épreuve: il lui enlève l'enfant sans expliquer ce qu'il veut en faire. Le scénario se reproduit après la naissance d'un garçon. Griselda ignore ce qu'il advient de ses enfants. En réalité, Walter les confie à sa sœur, qui les élève en cachette. Une troisième épreuve attend cependant Griselda: Walter la répudie et lui confie le soin de préparer le château pour recevoir sa nouvelle épouse, ce

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qu'elle fait, une fois de plus, sans récrimination. Sa soumission parfaite est enfin récompensée: la jeune fille que l'on attend est, en réalité leur premier enfant. Âgée de douze ans, elle revient avec son frère, vivre chez ses parents. Griselda est réintégrée dans son rôle d'épouse, de mère et de châtelaine.

Le clerc, narrateur de l'histoire, la dixième des *Contes de Canterbury*, prend bien soin de nous dire que son récit, qu'il tient de Pétrarque – auteur d'une adaptation latine de la dixième histoire de la dixième journée du *Décaméron* – ne signifie nullement que les femmes doivent suivre l'exemple de Griselda, ce qui serait, dit-il, intolérable. La patience de Griselda est celle dont doit s'armer chaque créature pour supporter les épreuves que Dieu lui envoie. Elle est donc purement allégorique. Toutefois, l'exclamation de l'aubergiste, qui se plaint à plusieurs reprises d'avoir une femme autoritaire, tend à prouver que le sens allégorique peut échapper au commun des mortels:

> Notre hôte s'écria en jurant: 'Corbleu!
> J'aurais bien donné un tonneau de bière
> Pour que ma femme entende cette leçon' (IV, 1212 a-g, trad. Crépin).

Conscient de cet écueil, le poète insère un 'Envoi de Chaucer', peut-être inspiré par la fin de la nouvelle dans le *Décaméron*. Il y invite les femmes à se garder de donner aux clercs (IV, 1185-7) l'occasion d'écrire sur leur compte des histoires comme celle de Griselda. Il leur conseille aussi de résister à leur mari, eût-il cotte de mailles (IV, 1202), s'il veut les traiter comme Walter le fit avec Griselda. C'est dans cet 'Envoi de Chaucer' qu'apparaît clairement le schéma des débats, dont le sens est radicalement inversé, comme dans l'exemple précédent. Il n'y a pas deux dames car Griselda n'a pas de choix à faire entre deux prétendants; la présence d'une interlocutrice est donc inutile. Walter est un chevalier qui, loin d'être le 'servant' de sa dame, lui inflige une torture psychologique insupportable. Quant au clerc, narrateur du conte, il se fait le complice du chevalier au lieu d'être son rival puisqu'il le laisse accomplir ses forfaits sans rien changer aux termes de l'histoire traditionnelle. Sur le plan de l'explication littéraire, nous devons prendre en compte non seulement l'histoire mais aussi son narrateur, car ils font tous deux partie de la fiction inventée par Chaucer, lequel, en dernier ressort, est responsable du sens que prend le récit. Par son envoi, le poète critique la littérature qui, sous prétexte d'allégorie, perpétue des stéréotypes misogynes; il montre aussi comment aménager une source pour la rendre humainement acceptable, et même, constructive.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Un autre exemple encore du rôle des débats dans les *Contes de Canterbury* s'offre dans le *Conte du Médecin*. Connu par le *Roman de la Rose* mais remontant à Tite-Live, le conte n'a pas très bonne réputation et surtout, il est souvent jugé comme étant mal adapté à la personnalité du médecin. Peut-être faudrait-il plutôt considérer que c'est du discours du médecin, de son conte, que nous devrions déduire sa personnalité (Leicester, 1980) et que son portrait dans le *Prologue général* ne reflète que ce qu'il a dit au poète au sujet de lui-même.

L'héroïne du conte s'appelle Virginia. Elle est la perfection virginale incarnée: belle, bonne et vertueuse, elle est un jour remarquée par un juge, gouverneur de la région. Subjugué par sa beauté, il jure qu'elle lui appartiendra. Il imagine de se faire aider par un truand, qui réclamerait la jeune fille comme sa servante, son esclave, prétendument enlevée par Virginius, un chevalier qui est son père. De mauvaise foi, le juge donne raison au truand et Virginius est condamné à 'rendre' la jeune fille. Ne voyant d'autre choix que la mort ou la honte, il décide de la tuer plutôt que de la livrer et va présenter sa tête au juge. Celui-ci ordonne que Virginius soit pendu, mais la foule s'indigne et se précipite sur le juge. On le jette en prison et il se suicide.

Le comportement du juge, un clerc, est innommable; celui du chevalier l'est tout autant: aveuglé par sa conscience de l'honneur chevaleresque, il n'a même pas tenté de sauver sa fille en faisant appel à ses nombreux amis (VI, 135): ce sont pourtant eux qui l'ont sauvé, lui. Rivaux dans les débats, le clerc lubrique et le chevalier obsédé par des valeurs poussées à l'excès sont devenus complices contre la jeune fille. Mais le conte comporte beaucoup d'invraisemblances, de contradictions. et des discours sur l'éducation qui n'ont aucun rapport avec le déroulement de l'action. Virginia elle-même ressemble plus à une figure allégorique qu'à une vraie jeune fille. Pourquoi alors avoir choisi pour le médecin ce conte plutôt médiocre? Parce qu'il montre à quoi peuvent mener les valeurs chevaleresques, l'excès d'importance accordé à l'honneur. Le narrateur abaisse ainsi son rival social et fait d'une pierre deux coups, car il déshonore aussi un clerc d'une espèce différente de la sienne, 'juges et médecins', note André Crépin (2000: 745), 'se faisant souvent la guerre'. Avilir les autres, estime le médecin, c'est se grandir soi-même, et l'on comprend mieux son portrait du *Prologue général* si l'on admet que Chaucer ne fait qu'y rapporter l'éloge que le médecin lui a fait de lui-même.

Ce dernier point mérite encore quelques précisions. Aux vers I, 30-32 du *Prologue général*, le poète déclare qu'il s'est entretenu avec chacun

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des pèlerins. Juste après ce passage, il décide d'expliquer qui est chacun d'eux, à quel rang social, à quel 'état' il appartient et comment il est vêtu. Pour le dernier point, le poète peut décrire ce qu'il voit, ce qu'il imagine, mais dans la fiction qu'il a lui-même créée, il dépend, pour les autres points, de ce que chacun est censé lui avoir confié. Il y a d'ailleurs deux portraits, celui du moine et celui du curé dans lesquels il apparaît clairement que le poète dialogue avec le pèlerin qu'il décrit.

Dans le premier, Chaucer intervient tout-à-coup pour approuver l'attitude du moine au sujet du texte qui condamne le comportement des moines de son espèce (I, 183, vers cité ci-dessus). Il n'est donc pas interdit de supposer que le poète ne fait que rapporter ce que le moine lui a dit sur la règle de saint Benoît et celle de saint Augustin. De même, Chaucer glisse dans le portrait du curé un indice montrant que c'est bien le curé qui parle et que le poète ne fait que citer ses paroles. A cet égard, les trois vers suivants sont révélateurs:

> A l'Evangile il empruntait ces mots
> Et il y ajoutait encore cette comparaison
> Que si l'or rouille, que fera le fer? (I, 498-500)

Les deux premiers expriment une remarque du poète sur 'ces mots' que le curé vient de prononcer et qu'il a empruntés à l'Evangile. Le troisième vers est la citation, en discours indirect introduit par *that*, 'que', d'une métaphore utilisée par le curé, qui trahit la valeur qu'il croit avoir par rapport à ses ouailles. Maria Greenwood (2002) a montré de façon pertinente que pratiquement tout le portrait du curé est une citation de ce que le curé a dit lui-même à Chaucer au cours de l'entretien que le poète eut avec chacun.

Le portrait du médecin ne contient pas de référence aussi directe à la conversation qui eut lieu entre Chaucer et lui. On peut donc envisager trois hypothèses au sujet de l'origine des détails que donne le poète dans sa description du praticien: ou bien il connaît personnellement le médecin; ou bien c'est un autre pèlerin qui l'a ainsi décrit, ou le poète tient du médecin lui-même les détails de l'éloge qu'il fait de lui. Les deux premières hypothèses sont celles que le lecteur adopte spontanément, mais ce sont celles avec lesquelles le conte ne s'accorde guère. Dans la troisième, c'est le docteur qui se vante de sa méthode, de son habileté, de ses connaissances: il est le meilleur, le plus fort et son conte ne vise qu'à réduire, voire, à anéantir les mérites de ses rivaux: un chevalier et un autre clerc; la rivalité amoureuse ou professionnelle ne se limite pas

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

au duo clerc/chevalier mais peut exister aussi entre deux clercs ou deux chevaliers.

L'allusion à la rivalité d'un clerc et d'un chevalier découverte au hasard d'une analyse s'est trouvée répandue jusque dans les moindres recoins de l'œuvre, dont elle constitue en quelque sorte la structure cachée, la charpente qui supporte tout l'édifice. Le schéma des débats, deux dames, deux rivaux, se laisse en effet reconnaître dans la plupart des *Contes de Canterbury*, même lorsqu'il est tronqué et ne présente qu'une des deux dames: c'est qu'il n'y a pas de débat dans les histoires que Chaucer raconte et qui reflètent non pas la vie de luxe imaginaire de personnages de haut rang mais celle de tous les membres de la société de l'époque, des plus humbles jusqu'aux plus grands. La réduction du schéma à une dame a encore une autre fonction: elle rapproche la structure initiale choisie par Chaucer de celle que l'on trouve non seulement dans la littérature courtoise, une dame, son époux et un soupirant – qui devient ainsi la cible de l'inversion du thème et de l'effet parodique qui en résulte – mais aussi dans la littérature tout court, illustrée par plusieurs contes. La reine Hippolyte et sa sœur Emilie ne sont pas, malgré leur rang, les princesses adulées de la poésie courtoise: à l'instar de la reine Philippa à Calais[9], elles se jettent aux pieds du roi pour sauver de la mort les deux amoureux d'Emilie. Même élevée au rang de marquise, Griselda est traitée sans égards et ravalée au rang de servante par son mari avec la complicité du clerc-narrateur avant de retrouver sa place légitime. Quant à Virginie, elle paie de sa vie la lubricité d'un clerc et l'attachement insensé de son père aux valeurs chevaleresques.

A vrai dire, la parodie des débats éclate dès le *Prologue général* si l'on compare les deux *puceles* des débats, *qui tant sont avenanz et beles*, entrant *en un vergier, en mai, el tans d'esté* (Oulmont, 1911: v. 1, 256-257, 3) avec la paire plutôt incongrue formée par Eglantine et Alys, une nonne distinguée et une bourgeoise aux vêtements voyants, portant un chapeau énorme, qui, de surcroît, se rencontrent dans une auberge et d'ailleurs, ne s'adressent pas la parole.

Le traitement parodique infligé dans les *Contes de Canterbury* aux débats du clerc et du chevalier et, à travers eux, à la littérature courtoise, constitue une critique peu indulgente de l'image partielle, irréaliste que certaines œuvres littéraires offrent de la réalité, de la vie, laissant dans l'ombre une

[9] Derek Brewer fut le premier à faire le rapprochement entre les deux scènes, la réelle et la fictive (1978:78).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

partie importante de la société, la classe laborieuse. Dans le *Prologue général* déjà, Chaucer parodie les catégories littéraires des clercs et des chevaliers en leur adjoignant des figures burlesques: un meunier qui participe au pèlerinage armé d'une épée et d'un bouclier ou un huissier ecclésiastique qui répète comme un perroquet quelques formules latines qu'il entend régulièrement (Mertens-Fonck, 1991: 110). Le poète tire de l'oubli une troisième catégorie composée d'un mercier, un charpentier, un tisserand, un teinturier, un tapissier, un cuisinier, un domestique et un laboureur, mais, à l'exception du cuisinier, ils n'auront pas de récit à faire, car, n'ayant pas laissé de souvenir dans la littérature, ils n'ont pas d'histoire à raconter (Mertens-Fonck, 1995: 23-25). Par souci de réalisme, Chaucer veut mettre en scène toutes les couches de la société médiévale car il semble avoir fait sienne la devise de Jean le Bel, qu'il évoque sous les traits du moine: écrire *au plus prez de la vérité* (ed. Polain, 1863: 2, 3, 194, etc.; Mertens-Fonck, 1997). Tous ses efforts tendent en effet, dans son œuvre maîtresse, à contredire le curé, qui déclare, avant de commencer son 'conte':

> Tu n'auras pas de moi un récit fictif
> Car saint Paul, dans son Epître à Timothée
> Blâme ceux qui s'écartent de la vérité
> Et content des fables et autres bêtises (X, 31-34; trad. Crépin)

Chaucer veut simplement montrer, et il le fait avec persévérance d'un bout à l'autre de sa création, que les œuvres de fiction, les contes, la poésie ne s'écartent pas nécessairement de la vérité. Il suggère que c'est même le contraire. Il tente surtout de défendre son art contre une telle accusation, une telle exclusion et donne à voir comment, en utilisant la littérature traditionnelle comme cela se faisait au Moyen Âge, on peut créer des mondes différents, plus proches du réel, et leur donner un sens totalement nouveau, actuel, à cent lieues de celui des récits originaux.

## RÉFÉRENCES

BENSON, Larry D. (éd. gén.). 1987. *The Riverside Chaucer*. Oxford: Oxford University Press.

BREWER, Derek. 1978, rééd. 1992. *Chaucer and his World*. Cambridge: D.S. Brewer.

CRAMPON, A. (trad.). 1939. *La Sainte Bible*. Paris, Tournai, Rome: Desclée et Cie.

CREPIN, André (trad.). 2000. Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*. – (Folio classique). – Paris: Gallimard.

DOR (DE CALUWÉ-), Juliette (trad.). 1977. Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Cantorbéry*. – (Ktémata 5). – Gand: Editions scientifiques E. Story-Scientia.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DYAS, Dee. 2001. *Pilgrimage in Medieval English Literature, 700-1500.* Cambridge: D.S. Brewer.

FARAL, Edmond. 1913. «Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e^ et XIII^e^ siècles». In: ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris: Champion.

GREENWOOD, M. K. SMOLENSKA. 2002. «Chaucer's Parson and Plowman in the *General Prologue to the Canterbury Tales*». *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 61. 25-56.

JEAN LE BEL. Ed. M. L. POLAIN. 1863. *Les Vrayes Chroniques de Messire Jehan le Bel*. Bruxelles: F. Heussner.

LEICESTER, H. Marshall, Jr. 1980. «The Art of Impersonation: A General Prologue to the *Canterbury Tales*». *Publications of the Modern Language Association* 95, 213-224.

MANN, Jill. 1973. *Chaucer and Medieval Estates Satire*. Cambridge etc.: Cambridge U.P.

MERTENS-FONCK, Paule. 1987. «Tradition and Feminism in Middle English Literature». In: MAES–JELINEK, Hena – MICHEL, Pierre – MICHEL-MICHOT, Paulette (éds.). *Multiple Worlds, Multiple Words*. 175-192. Université de Liège: Département d'anglais.

– 1991. «Life and Fiction in the *Canterbury Tales*: A New Perspective». In: BOITANI, Pierre – TORTI, Anna (éds.). *Poetics: Theory and Practice in Medieval English Literature*. (The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, 7th Series, Perugia 1990), 105-116. Cambridge: D. S.Brewer.

– 1995. «*The Canterbury Tales*: New Proposals of Interpretation». *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti* LXIX. 5-29.

– 1997. «Un chroniqueur liégeois sur la route de Canterbury». *Bulletin de la Société royale Le Vieux Liège* tome XIII, n° 16. 707-718.

OULMONT, Charles. 1911. *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen Âge*. Paris: Champion.

OWST, G. R. 1961. *Literature and Pulpit in Medieval England*. Oxford: Blackwell.

*Sir Gawain and the Green Knight*. Ed. DAVIS, Norman. 1967. Oxford: Clarendon Press.

WEISSMAN, Hope Phyllis. 1977. «Antifeminism and Chaucer's Characterization of Women». In: ECONOMOU, George D. (éd.). *Geoffrey Chaucer: A Collection of Original Articles*. 93-110. New York: McGraw-Hill Book Company.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA *KAIIERE D'OR* DE GALAAD DANS LE *ROMAN DE TRISTAN EN PROSE*[*]

SHIGEMI SASAKI
Université Meisei (Tokyo)

L'analyse que nous proposons ici porte sur le §45 de la vulgate du *Roman de Tristan en prose* (désormais *le RTP*)[1]. L'épisode auquel il se rattache se compose, en fait, de l'ensemble des §§39 à 45[2] sur les aventures de Galaad dans le Château fondé par Priam, qu'on peut résumer comme suit:

[i] Destruction de la tour du Château par la volonté divine pour sauver le héros;
[ii] Trois échecs de *restoration* de la tour par le roi Arthur;
[iii] Achèvement de la *restoration*[3] et érection d'une statue de Galaad sur l'initiative de Charlemagne.

Le présent examen porte sur [iii][4].

En [ii] nous voyons bien Arthur comme victime de malchance, mais en même temps comme témoin: tâche primordiale du texte. Le roi fait 'metre en escrit' (§45, ll. 2-3) les deux premiers temps [i] et [ii] auxquels il a assisté *de visu* et *de auditu* à la fois, dans la mesure où l'épisode relatif à la tour reconstruite par Charlemagne lui est révélé par le biais de la 'voix' (§44) qui le privilégie en fixant son choix sur lui.

Le [iii] se situe à l'époque postérieure au roi Arthur, quand l'empereur carolingien[5] accomplit la conquête de *l'Engleterre* (§45, ll. 9-10), et apprend le miracle jadis survenu au Château de Priam:

> quant li rois Charles ot puis Engleterre conquise et mise en subjection, et il oï parler du Castel Felon que Nostres Sires avoit fendu en.II. parties pour la delivrance de Galaad, et il ala cele part et dist qu'il le restoeroist pour amour de Galaad, se Nostre Sires le voloit souffrir (ll. 9-14).

[*] Ces pages sont dédiées à Herman Braet et à la tradition belge de la philologie par une collègue venant d'un pays qui, longtemps, n'a connu ni chaise ni trône.

[1] Harf-Lancner, 1997-1999: 137-138.

[2] Pour ces épisodes d'ensemble, voir Sasaki, 2004: 3-16.

[3] Harf-Lancner, 1997-1999: tome IX, §44, ll. 30-31, 34, 40-41, 48 et §45, l. 13.

[4] Cette séquence est une suite des §§120-122 du tome VII, Santucci – Quéruel, 1994.

[5] Pour l'introduction de Charlemagne dans notre texte, voir Muir, 1965-1966: 233-241 et Boutet, 1992, 43 et 579. note 1; Van Coolput, Colette-Anne, 1986: 83-85 et 182-187.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les archives relatives aux événements postérieurs à Arthur – conservées sur son ordre à l'église de 'Kamaaloth' (l. 2) – ne conduisent pourtant pas Charlemagne à réaliser le rêve séculaire des Arthuriens. Ce n'est qu'en se dirigeant *cele part*, qu'il s'en informe par ouï-dire, et fait *restorer* la tour.

Cette tour[6] dédiée au héros des merveilles – 'pour amour de Galaad' – se voit ajouter une statue dressée à l'initiative de Charlemagne, projet qu'ignorait donc le roi Arthur. Seule la dernière partie, *stricto sensu*, de l'élément [iii] nous intéresse ici.

Examinons de plus près le passage:

> Quant il ot ce fait, il fist faire un cevalier si ricement ouvré com on pot miex, et li fist faire un autretel escu et autretel hiaume conme Galaad ot porté, (ll. 17-19)

Il s'agit d'un *cevalier si ricement ouvré*, précise le texte, *com on pot miex*. Le qualificatif *si ricement ouvré* se rencontre dans cette même séquence d'épisodes, signalons-le, au sujet d'un perron de marbre *si ricement ouvré* (§39, l. 69)[7]. Ce *cevalier*, véritable œuvre d'art, est bien le chevalier à 'l'écu blanc à la croix rouge'[8], et donc Galaad, si l'on en croit les récits qui lui ont été antérieurement consacrés (tome VI, §120).

Ce renvoi aux armes de Galaad, en effet, sert de repère aux lecteurs/auditeurs pour mieux comprendre notre passage. *Un autretel escu et autretel hiaume conme Galaad ot porté*, '*autretel*' par deux fois employé et donc appuyé marque une 'ressemblance'[9] à ceux qui appartiennent à Galaad. L'artiste chargé de réaliser un *cevalier*, 'sait' qui il 'représente[10]'. Les vocables *figure* (§45, l. 25) et *ymage* (ll. 33 et 35) n'apparaissent que plus loin; il s'agit, dans un premier temps, d' *un cevalier* et de *le cevalier*.

Dans l'épisode §45, fait à souligner, le *cevalier* sculpté en l'honneur de Galaad n'est armé que d'un heaume et d'un écu, cela au détriment des autres équipements: épée[11], lance, armure et cheval.

[6] Notre texte s'inspire de la «turris» de Vortegirnus (Geoffroy de Monmouth, 1969: tome II, Cap. 106, 2). Sur les références, voir le *RTP*, 1997-1999: tome IX, note 308.

[7] Portant une inscription où se lit un défi aux chevaliers errants au pied du Château Felon. Cf. Harf-Lancner– Mathey- Maille, 1999: tome 9, 56.

[8] L' écu blanc à la croix rouge fait l'objet de mentions en grand nombre dans le *RTP* (Loseth, 1890: §§398a, 401, 423, 438, 494, 503 et p. 359, n. 2).

[9] Ménard, 1988: §33.

[10] De Bruyne, 1975: tome I, 285.

[11] Cela bien malgré l'Epée aux Etranges Attaches qui est destinée à Galaad: *Sire, ore savons nos bien que ele (l'épée) est vostre (Galaad)* (Pauphilet, 1923: 228, l. 13).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Comment s'expliquent ces choix ou rejets? Ainsi que le montrent de nombreux témoignages, le heaume est le lieu destiné à l'escarboucle – que le *RTP* se borne à mentionner par le vocable *piere*[12] (§45, ll. 30 et 32) – gemme sur laquelle il met un accent singulier suivant la tradition vernaculaire[13]. Dans le texte[14], toutefois, la gemme n'est plus incrustée au heaume.

Couronné dans la *Queste del Saint Graal*[15], soulignons-le, Galaad ne l'est pas dans l'épisode qui nous occupe. Parmi les trois attributs chrétiens de la souveraineté: couronne, sceptre et globe[16], le globe/ la *pome d'or* (§45, l. 27) est le seul à être conservé dans notre *ymage*. Le globe implique pour qui le tient 'une affirmation de souveraineté universelle[17]'; mais signe distinctif du parfait chevalier, du reste, il représente dans notre texte la chevalerie céleste qui domine le monde.

1. Du Charlemagne iconographique et de Charlemagne, amateur d'art éclairé, au Galaad 'statufié'.

La célèbre statuette[18] de la cathédrale de Metz avec un globe à la main gauche, imitée d'un modèle réduit de l'Antiquité[19], s'inscrit dans le mouvement de retour aux références antiques[20]. Reproduites et parvenues au premier tiers du XIII^e^ siècle, les images de l'Empereur Carolingien restent, par ailleurs, toujours vivantes en tant que pièces sculpturales ou enluminées[21].

[12] Nous avons examiné ailleurs la gemme et la *pome d'or* (l. 27), –attributs de *tous li mieudres cevaliers du monde* (l. 28)– dans notre épisode. Voir Sasaki, 2004: 1-25.

[13] Dufournet, 1972: 116-117.

[14] Voir ci-dessus note 12.

[15] Pauphilet, 1923: 277, l. 21.

[16] Réau, 1955: tome I, 426; De Champeaux – Sterckx, 1972: 378.

[17] Couronne et sceptre sont considérés comme 'deux symboles complémentaires' (De Champeaux – Sterckx, 1972: 379).

[18] Conservé au Musée du Louvre, Département des Objets d'Art. Bronze H. max. 24 cm; L. 17.5 cm (Gaborit-Chopin, 1999: 23). Le cavalier 'coïncide incontestablement' avec les 'monnaies de Charlemagne' et notamment avec celle frappée en 804, à Mayence (Cabinet des Médailles) ainsi qu'avec l'écrit d'Eginard (Gaborit-Chopin, 1999: 35). Charlemagne avait vu lors de ses expéditions en Italie des groupes équestres de l'Antiquité: il fit venir de Ravenne la statue de Théodoric et ordonna de fondre sa propre image à cheval (Février, 1966: vol. II, 398).

[19] Aux yeux des auteurs du Moyen Age, la statuette de Charlemagne semble en rapport avec celle de l'empereur Constantin. Cf. Bédier, 1929: tome IV, 443; Réau, 1955: tome III, 342; pour la légende de Charlemagne en voyage dans la capitale de l'Empire d'Orient, Tyssens, 1978.

[20] Gaborit- Chopin, 1999: 37-38.

[21] Lejeune – Stiennon, 1967: tome II, pl. XLI, §§103, 202; 210, 352, 353, 354, 472, 479.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reflets de l'avènement de l'art gothique[22], une quinzaine de représentations scupltées'[23] sont dénombrées dans les textes postérieurs au cycle du *Lancelot*. Dans le *RTP*, les arthuriens en *ymages*, invariablement, semble-t-il, sont équestres[24] ou pédestres. Le Galaad de notre épisode n'entre cependant pas dans ces deux catégories. N'y aurait-il pas plutôt un rapprochement à faire entre lui et d'autres Charlemagne?

Les *Grandes Chroniques de France* (B.N.F. f. fr. 2813, fol. 121)[25] montrent un Charlemagne avec sa couronne et son sceptre orné de fleurs de lys[26]; un globe impérial est bien dans sa main gauche. Il n'est plus à cheval mais sur un trône dont les bras dépassent. Le B.N. F. f. lat. 9654[27] conserve un autre Charlemagne à couronne et à sceptre également décorés de lys; sa dextre semble tenir un globe. Ce qui nous retient de surcroît dans ce manuscrit, c'est le célèbre trône impérial sur lequel il siège, et qui, proportionnellement à sa taille, apparaît trop large pour lui.

2. *Kaiiere* de Galaad sur la 'tour'.

Dans le *RTP*, une 'kaiiere', réalisée à l'initiative de l'empereur, est mise en relief. Ce n'est qu'ensuite que le texte mentionne celui qui siège: le 'meilleur chevalier du monde', même symbole – nous l'avons vu – qui revient à propos de la *pome d'or* :

> (Charlemagne) fist faire une *kaiiere d'or* si bele et si rice que c'estoit merveille a veoir. Et quant il ot tout ce fait faire et apareillier, il fist asseoir la *kaiiere* amont desus la tour, et fist asseoir en la *kaiiere* le cevalier qui ot esté fais en l'oneur de Galaad, (§45, ll. 19-23).

Il est à remarquer d'autre part que dans les sept lignes consacrées à la statue de Galaad, figurent quatre fois le vocable *kaiiere* et deux fois ses pronoms. Dans l'espace de vingt-quatre lignes, huit, soit un tiers, sont relatives à son siège et semblent à nos yeux d'une portée hautement significative: elles nous signalent une position assise de la statue.

[22] Les images en trois dimensions 'se multiplient à partir de 950' (Schmitt, 1990: 111); cf. du même, 1987: 282; du même, 1996: 35.

[23] Van Coolput, 1987, 254-267 et particulièrement, 255.

[24] Dans l'épisode §331 de la Version I, il est question des quatre chevaliers *debout* selon toute vraisemblance (Tristan, Lancelot, Galaad et Palamède) (Léonard – Mora, 2003: tome IV, 311-312).

[25] Winston – Vernier – Bober, 1969: 44.

[26] Exemplaire de Philippe le Hardi. Datées de 1375-1379 (Lejeune – Stiennon, 1967, tome II, 288).

[27] Winston – Vernier – Bober, 1969: 28.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En deux autres occasions, le texte mentionne la confection du trône et son installation; celui-ci est destiné au *cevalier qui ot esté fais en l'oneur de Galaad.* Cette *kaiiere*, de surcroît, est *d'or*; sa beauté est une *merveille a veoir*. Elle est posée sur la tour, abritée toutefois par une archivolte:

> (...) et fist desus lui metre *un arc volu,*

Le passage suivant développe l'idée:

> que la pluie ne li peüst sourvenir de nule part. Cele figure seoit ensi en *la kaiiere,* si ferme qu'ele ne pooit chaoir, se on ne l'abastist a force, [...] (ll. 23-26).

Si exposée soit-elle aux intempéries, elle ne risquerait pas de s'écrouler. L'accent est mis ici sur la solidité de l'installation.

Or la plupart des images arthuriennes de Galaad portent en effet sur le héros 'in the Siege Perilous'[28]. *Le RTP* conçoit dans un premier temps le jeune héros prédestiné à ce siège d'épreuves. Le texte se réfère encore dans cet endroit à la *Queste*[29], comme il avait introduit auparavant dans les tomes VI et VIII les épisodes du début de la carrière de Galaad:

> Cel cevalier veïstes vous le jour de Pentecouste seoir el *Siege Perilleus* (tome VIII, §67, ll. 13-15).

Plus loin encore:

> Cil Galaad est cil cevaliers qui sist le jour de Pentecouste el Siege Perilleus. (tome VIII, §91, ll. 5-6)
> [...] il (Josephé innommé) le mainne tout droit au *Siege Perilleus* , [...]. Li preudom lieve le drap de soie que on i avoit mis, si trouverent desous letres qui disoient: Çou est *li sieges Galaad.* (tome VI, §101, ll.32- 35).

Le Siège Périlleux, à l'instar de la *Queste*[30], se transforme à Camaloot en Siège Galaad. De même, les deux noms des ancêtres du héros sont évoqués: David [31] et Joseph de Barimacie (tome VI, §101, 1.18)[32].

[28] Loomis – Hibbard-Loomis, 1938: n° 287, 295, 296. Cf. n° 330.

[29] Le *RTP* suit mot à mot la *Queste* (Pauphilet, 1923: 4, ll. 6-7).

[30] *Et il le moinne tout droit au Siege Perilleus (...) et souzlieve le drap de soie que cil i avoient mis; si troeve les letres qui dient: CI EST LI SIEGES GALAAD* (Pauphilet, 1923: 8, ll. 10-13).

[31] Par le bias du roi d'Israël, notons-le, Charlemagne se lie à Galaad. C'est depuis Charlemagne, d'autre part, que les rois carolingiens sont assimilés à David (Alibert, 1991: 13).

[32] Baumgartner – Szkilnik, 1993. Passage qui correspond dans la *Queste*: *estraiz dou haut lignage le Roi David et del parenté Joseph d'Arimacie* (Pauphilet, 1923: 7, ll. 26-27). Cf. Micha, 1979: tome IV, 27; LXXI, 21.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le tome VIII mentionne à propos du Siège Périlleux l'autre généalogie de Galaad dans la bouche de l'ermite devant Lancelot:

> tu descendis del *roi Ban* qui estoit li daerrains des.VII. rois, (§90, 9-10)[33]

et vite il ajoute cet emprunt à la *Queste* : *et li jovenes cevaliers, ce est tes fiex Galaad.* (l. 10); étrangère à sa source[34], cette ligne nous révèle le propos de l'auteur / des auteurs du *RTP*. La référence onomastique, en effet, fera ressortir cette présence 'celestielle', cela au détriment de la fonction de Josephé, fils de Joseph d'Arimathie lors de la liturgie du Graal dans la *Queste*, dans la mesure où il siège sur une *chaiere* que tiennent quatre anges:

> si *le portoient quatre ange en une trop riche chaiere* et
> l'assistrent lez la table sor quoi li Sainz Graaux estoit (268, ll. 18-20).

Singulièrement mis en relief, le vocable *kaiiere*, dans le *RTP*, nous rappelle d'emblée la double apparition de Josephé et à Corbenic et à Sarras dans le texte-source. Devant la Table du Graal, notre personnage se substitue au premier évêque des chrétiens dans la *Queste*. La *chaiere* le ressuscite donc *trespassez [...] plus avoit de trois cenz ans* (ll. 26-27)[35].

Le Siège Périlleux du *RTP*, désormais nommé le 'Siège Gallaad', annonce alors le héros que le tome IX introduit dans l'épisode de son cru: Galaad sur la *kaiiere d'or*.

Charlemagne, personnage qu'ignore la *Queste*, commémore ce moment privilégié par Galaad en *ymage*: Galaad en majesté. Le roi carolingien ordonne d'ériger une statue 'pour amour de Galaad' (l. 13) et de l'installer à la tour qu'il fait *restorer*. Un Galaad iconographique remplace le Josephé de l'autre texte pour introduire la *kaiiere*, symbole de la royauté.

Le *RTP* dans deux endroits confirme la parenté qui lie Galaad au *rois de Gaule* (§44, l. 42):

> Cil rois descendra del *lingnage* le roi Ban et *resemblera* auques de bonté et de cevalerie a cel *lingnage*. (ll. 50-52)

L'*ymage* une fois achevée, revient de nouveau l'affirmation du même ordre:

> Ensi fist faire le rois Charlemainne cele ymage si ricement en l'onneur de Galaad, [...] et de qui *lingnage* il estoit descendus. (§45, ll. 32-35)

[33] Guidot – Subrenat, 1995: 159.

[34] Guidot – Subrenat, 1995: 367. Note 90, 10. Cf. *La Queste*, Pauphilet, 1923: 136, l. 33.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ce sont les liens du sang encore qui, au niveau poétique, rattachent Charlemagne à Galaad. Les rapports David – Joseph d'Arimathie relégués à l'arrière-plan, la généalogie nouvellement inventée dans le *RTP*, – éclatement du lignage arthurien – l'autorise à interpréter avec une plus grande envergure l'épilogue de *la Queste*.

Le 'Trône de Charlemagne' à la Chapelle Palatine d'Aix – le trône où fut consacré Otto I en 936, et connu comme attribué ensuite à Charlemagne[35], intervient à notre avis en faveur de la *kaiiere d'or* de l'ancêtre fictif du *roi de Gaule*: chevalier-roi par excellence. Le 'Trône de Charlemagne' aussi bien que *la trop riche chaiere* de Josephé convergent vers le Siège Galaad qui est destiné à glorifier le parangon de la chevalerie 'celestielle'.

Charlemagne fait installer son ancêtre en *ymage* à la 'tour' qu'il fait *restorer*. *Se l'estoire ne ment*, dit le *RTP* (tome IX, §45, l. 14) dans cet endroit, *ne trouva on puis en sa vie qu'il onques feïst plus tors* en toute la Grant Bretaigne (ll. 14-16).

Il vient adjoindre à la liste des constructions du grand bâtisseur qu'il est[36] une dernière tour où se dresse une nouvelle *majestas*. L'interférence du roi carolingien sert à réaliser en statue 'le fils de David'[37] / le fils de Lancelot trônant sur la tour –dans cet espace du Graal innové[38] entre le ciel et la terre– du Château de Priam, préfiguration de l'achèvement de la Quête.

## RÉFÉRENCES

ALIBERT Dominique. 1991. «Image, culture et pouvoir sous Charles le Chauve». *Economie, Politique et Culture au Moyen Age. Actes du Colloque Paris (mai 1990)*. Ed. par BUSCHINGER, Danielle – SPIEWOK, Wolfgang.

BAUMGARTNER, Emmanuèle – SZKILNIK, Michèle. 1993. Genève, 1993.

BÉDIER, Joseph. 1926-1929. *Les Légendes épiques. Recherches sur la Formation des Chansons de Geste*. 4 vols. Paris: Champion.

BOUTET, Dominique. 1992. *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris: Champion.

DE BRUYNE, Edgar. 1975. *Etudes d'Esthétique médiévale*. 3 vols. Genève: Slatkine Reprints.

[35] Nichols, 1983: 67-68. L'auteur souligne la 'striking resemblance' de Charlemagne-en-Majesté au Christ-en-Majesté (Nichols, 1983: 54 et 82).

[36] Charlemagne et Louis le Pieux firent construire plus de quatre cents établissements monastiques, vingt-sept cathédrales nouvelles et une centaine de résidences royales (Heitz, 1980: 6).

[37] Matthieu 1,1; Epître aux Romains 1,3.

[38] La liturgie du Saint-Graal se déroule 'dans le décor d'un château féodal', décor créé par Chrétien de Troyes une fois pour toutes (Frappier, 1977: 98). Dans le *RTP*, toutefois, il s'agit d'un espace élevé.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DE CHAMPEAUX, Gérard – STERCKX, Sébastien. 1972. *Introduction au Monde des Symboles*. Paris: Zodiaque.

DUFOURNET, Jean. 1972. *Cours sur la Chanson de Roland*. Paris.

FEVRIER, Paul-Albert. 1966. In: *Histoire de l'Art II, L'Europe Médiévale*, publ. sous la direction de Babelon, Jean. vol. II, Paris, 398).

FRAPPIER, Jean. 1977. «Le Graal et la Chevalerie». In: *Autour du Graal*. Genève: Droz.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. 1999. *La Statuette équestre de Charlemagne*. – (Collection Solo 13) –. Paris: Louvre.

GEOFFROY DE MONMOUTH, «Historia Regum Britanniae», *La Légende Arthurienne*, FARAL, Edmond. (éd.), 1969, tome II, Paris, Cap. 106, 2).

GUIDOT, Bernard – MÉNARD, Philippe – SUBRENAT, Jean (éds.). 1995. *Le Roman de Tristan en prose. 8: De la quête de Galaad à la destruction du château de la lépreuse*. Genève: Droz

HARF-LANCNER, Laurence – MÉNARD, Philippe. 1997. *Le Roman de Tristan en prose. 9: La fin des aventures de Tristan et de Galaad*. Genève: Droz.

HEITZ, Carole. 1980. *L' Architecture religieuse carolingienne. Les Formes et leurs Fonctions*, Paris: Picard.

LEJEUNE, Rita – STIENNON, Jacques. 1967. *La Légende de Roland dans l'Art du Moyen Age*. 2 vols. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert I.

LÉONARD, Monique – MORA, Francine (éds.). 2003. *Le Roman de Tristan en prose*. Paris: éditeur.

LOOMIS, Roger Sherman – in collaboration of HIBBARD-LOOMIS, Laura. 1938. *Arthurian Legends in Medieval Art*, London: Oxford University.

LOSETH, Eilert. 1890. *Le Roman en prose de Tristan. Le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise*. Paris: Bouillon.

MÉNARD, Philippe. 1988. *Manuel du français du moyen âge. Tome. Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux: Bière.

MICHA, Alexandre (éd.). 1979. *Lancelot*. Paris-Genève: Droz

MUIR, Lynette. 1965-1966. «Le Personnage de Charlemagne dans les *Romans en prose arthuriens*». *Boletin de la Real Academia de Buenas Letras* XXXI, 233-241.

NICHOLS, Stephen G,. 1983. *Romanesque Signs. Early Medieval Narrative Iconography*. New Haven: Yale University Press.

PAUPHILET, Albert (éd.). 1923. *La Queste del Saint Graal*, Paris: Champion.

RÉAU, Louis. 1955. *Iconographie de l'Art Chrétien*. 3 vols. Paris: PUF.

SANTUCCI, Monique – QUÉRUEL, Danielle – MÉNARD, Philippe (éds.). 1994. *Le Roman de Tristan en prose. 7: De l'appel d'Yseut jusqu'au départ de Tristan de la Joyeuse Garde*. Genève: Droz.

SCHMITT, Jean Claude. 1990. *Les Idoles chrétiennes. Rencontres de l'Ecole du Louvre. L'Idolâtrie*.

–. 1987. «L'Occident, Nicée II et les Images du VIII^e au XIII^e siècle». In: *Nicée II 787-1987, douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque International Nicée II, tenu au Collège de France, les 2, 3, 4 octobre 1986*. Ed. par BOESPFLUG, François – LOSSKY, Nicolas. Paris: Cerf.

–. 1996. «*Imago*: de l'image à l'imaginaire». In: *L'Image: Fonctions et Usages des images dans l'Occident Médiéval*. Ed. par BASCHET, Jérôme – SCHMITT, Jean-Claude. Paris: Léopard d'Or.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*RTP* = *Le Roman de Tristan en prose*. Ed. par HARF-LANCNER, Laurence. 1997. Genève: Droz.

*Le Roman de Tristan en prose*. 1999. Ed. et trad. par HARF-LANCNER, Laurence – MATHEY-MAILLE, Laurence. Toulouse.

SASAKI, Shigemi. 2004. «Château de Priam dans *le Roman de Tristan en prose*». *Etudes de Langue et Littérature Françaises* 84. – (Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises). – 3-16.

–. 2004. *Recueil d'Articles sur la Littérature Française du Moyen Age*, tome III (*Voies et «Vergier» et Varia*), Tokyo: Presses universitaires de Meisei.

TYSSENS, Madeleine (trad. crit.), 1978, *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. – (Ktemata 3) –. Gand: Story-Scientia.

VAN COOLPUT, Colette-Anne. 1986. *Aventures querant et le Sens du Monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le* Tristan en prose. Louvain: Leuven University Press.

–. 1987. «Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose». *Romania* 108. 254-267.

WINSTON, Richard – VERNIER, Louis – BOBER, Harry. 1969. *Charlemagne*. Paris: RST.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LES ANTIPODES, AVALON, ET LA MORT DE LLEU

CLAUDE STERCKX
Université Libre de Bruxelles

La plupart des traditions médiévales rattachables au fonds 'celte' conservent l'écho d'un couple fraternel légendaire composé de Beli (*uel sim.*) et Brân (*uel sim.*).

Au douzième siècle, Geoffrey de Monmouth fait de Bellinus un roi de Grande-Bretagne et le frère d'un Brennius qui aurait conquis Rome quelque quarante générations avant que César, à son tour, n'ait attaqué la grande île[1]. Son récit est évidemment inspiré par l'historique sac de Rome du fait de Brennus et de ses Gaulois en 387 avant l'ère[2]: l'annalistique romaine, qui en a préservé le souvenir, prête de fait unanimement le nom de Brennus au vainqueur[3]. Certes, il ne se trouve dans cette annalistique aucune trace d'un acolyte dont le nom offrirait quelque assonance avec celui de Bellinus mais il est remarquable qu'une autre expédition historique a mené des Gaulois dans les Balkans et jusqu'à Delphes en 279 avant l'ère et que les deux principaux chefs qui sont prêtés à celle-là sont un Brennos et un Belgios[4]! D'un point de vue linguistique, il est très difficile de relier *Brennos* à Brân ou *Belgios* à Beli[5] mais les paronymies sont indiscutables et, en Galles même, les traducteurs indigènes du texte de Geoffrey ont régulièrement rendu Bellinus par Beli et Brennius par Brân[6].

Or ce ne sont pas des figures anodines. Brân Bendigaid 'le Béni' et Beli Mawr 'le Grand' sont bien reconnus comme deux figures majeures de la plus ancienne mythologie galloise[7]: l'un est un roi géant, *mehaigné* par une blessure aux membres inférieurs ou par une décapitation[8], l'autre est le Grand Ancêtre époux de la Terre-Mère[9].

[1] Geoffrey de Monmouth, *Historia regum Britanniae* 35-44 = Wright e.a., 1985-: I 24-30, II 31-39.
[2] Faral, 1929: II 129-137; Tatlock, 1959: 305; Koch, 1990; Bartrum, 1993: 50-51.
[3] Niese, 1899b.
[4] Niese, 1899a.
[5] Birkhan, 1970: 476-478; Vendryes e.a., 1959-: B77-78.
[6] *Brut Dingestow* III 1-10 = Lewis, 1942: 44; *Brut y brenhinedd* = Parry, 1937: 22-26.
[7] Sur eux: Bromwich, 1979: 281-286; Bartrum, 1993: 38-39, 51-52.
[8] Cf. Sterckx, 1985-1986: 27-34.
[9] Le nom de celle-ci, Dôn, est linguistiquement analogue au grec *khtó:n* : Koch, 1989: 4-5; Sterckx, 2003: 542.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans le roman 'breton' enfin, Chrétien de Troyes fait du géant Brihan et du nain Bili deux frères, dont le second règne sur les Antipodes[10].

Ceci dit, et bien qu'il soit reconnu qu'il conserve un certain nombre de légendes d'origine celte, notamment à propos du roi Arthur, il semble qu'on n'a pas prêté suffisamment attention à l'une des anecdotes racontées, au treizième siècle, par Gervais de Tilbury. Il y est également question des Antipodes:

> Il est en Grande Bretagne, au milieu d'un site montagneux, un château auquel le peuple a donné le nom de Pech[11] (...). Dans la montagne, il y a (là) une caverne qui, à certains moments exhale par un pertuis beaucoup de vent (...). Entre autres merveilles qui arrivent là (...), un porcher, qui était négligent dans la tâche à lui confiée, perdit un jour une truie pleine, de la race la meilleure. Craignant les dures paroles de l'intendant du seigneur à cause de cette perte, il pensa en lui-même que cette truie était peut-être entrée dans le fameux trou de Pech qui, jusque là, n'avait pas été exploré. Il entra dans la caverne, qu'à ce moment-là aucun vent ne troublait, et, après avoir cheminé fort longtemps, il quitta enfin l'obscurité pour arriver en un lieu éclairé, une vaste étendue de champs. Avançant sur une terre largement cultivée, il trouva des moissonneurs en train de récolter les blés mûrs et reconnut, au milieu de lourds épis, la truie (...). Tout joyeux, il la ramena aux troupeaux de porcs. Merveille: venant des moissons souterraines, il voit les froidures hivernales perdurer dans notre hémisphère[12]

A première vue, il n'y a là qu'une anecdote plaisante, le récit d'un voyage vers une partie du monde tenue pour réelle même si sa description n'est que conjecture et construction de l'esprit.

Il a pourtant été remarqué que le temps prêté à l'aventure constitue un moment typique des passages de ce monde dans l'autre[13]. Et, de fait, un texte trop peu connu, contemporain à peu près des récits de Geoffrey de Monmouth et de Chrétien de Troyes, atteste que dans l'ambiance 'bretonne', les Antipodes étaient identifiés à l'Autre Monde:

> Blessé, Arthur quitte ce lieu pour bénéficier des herbes dont dispose sa sœur: c'est l'île sacrée d'Avalon qui les porte. Là, Morgane, nymphe immortelle, accueille son frère, elle le soigne, le nourrit, le rétablit et le rend éternel. Lui est transféré le pouvoir sur les Antipodes (...). Ainsi règne-t-il sur l'hémisphère inférieur (...). Il peut s'envoler vers

[10] Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* 1941-1944 = Roques, 1955: 60. Cf. Loomis, 1949: 479.

[11] Peak Castle, en Warwickshire.

[12] Gervais de Tilbury, *Otia imperialia* III 45 = Liebrecht, 1856: 117-123. Nous suivons la traduction de Duchesne, 1992: 60-61.

[13] Caillois, 1937; Duchesne, 1992: 162n.3130.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> les habitants du monde supérieur mais il revient parfois à celui du dessous (...). Je te dévoile (ici) des mystères sacrés[14].

Car Avalon, faut-il le rappeler, est l'un des noms les plus constants de l'Autre Monde dans toute les traditions celtes: c'est la Pommeraie, le verger paradisiaque de l'Au-Delà, encore appelé *Ynys Afallach* en gallois, *Eamhain Abhlach* en irlandais, *insula pomorum* en latin médiéval[15].

Dès lors, il est peut-être permis de deviner derrière l'anecdote contée par Gervais de Tilbury l'écho d'une légende galloise qui a été elle-même bien reconnue comme un souvenir de la très vieille mythologie préchrétienne[16].

La quatrième branche du *Mabinogi* conte en effet comment Lleu Llawgyffes – la forme galloise du grand dieu celte connu comme Lugus dans l'Antiquité, Lugh dans la mythologie irlandaise[17] – se métamorphose en aigle après avoir été blessé mortellement par l'amant de son épouse infidèle, comment il disparaît de ce monde, comment il est retrouvé, soigné et guéri par son père(?)[18] Gwydion qui a suivi une truie jusqu'à l'endroit – ici évhémérisé en toponyme gallois mais qu'une phrase situe bien 'sous la terre' – où il s'est transporté.

> La hampe sauta et le fer resté planté dans la chair. Lleu s'envola aussitôt sous la forme d'un aigle, en poussant un cri horrible. On ne put dès lors le trouver nulle part (...).
>
> Gwydion partit (...). Après être passé partout, il arriva en Arvon (...) devant la maison d'un vilain. Il descendit dans la maison pour y passer la nuit. Le maître et sa maisonnée rentrèrent, le porcher arrivant le dernier. Le maître lui demanda: 'Valet, ta truie est-elle rentrée ce soir?'. 'Oui', répondit-il (...). 'Où va cette truie?' demanda Gwydion. 'Tous les jours, lorsqu'on ouvre la soue, elle sort, on ne peut la suivre des yeux et on ne sait quel chemin elle prend, pas plus que si elle rentrait sous terre'. 'Veux-tu me rendre un service', demanda Gwydion, 'tu n'ouvriras pas la soue avant que je ne t'aie rejoint (...)'. 'Volontiers', dit l'autre (...).
>
> Lorsque le porcher vit apparaître la lumière du jour, il réveilla Gwydion, lequel se leva, s'habilla, sortit avec lui et se posta près de la

[14] *Draco normannicus* II 1161-1171 = Omont, 1884: 303. Nous suivons ici la traduction de Gouttebroze, 2003: 54-55.

[15] Chotzen, 1948.

[16] En témoignent des textes et des monuments de l'Antiquité gauloise et gallo-romaine qui présentent de telles coïncidences qu'on ne peut pas douter de l'existence d'un mythe analogue (Sergent, 1992; Gricourt – Hollard, 1997 et 1998; Sterckx, 2000: 37-42). En témoigne aussi l'étonnant parallèle de la vie prêtée à 'saint' Gengoulph: Sterckx, 1991.

[17] Sur l'équivalence linguistique exacte de ces noms: Jackson, 1994: 441.

[18] Sur cette parenté: Sterckx, 1997.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

soue. Le procher ouvrit la soue. Aussitôt la truie s'élança dehors et partit à toute allure, tandis que Gwydion la suivait. Elle remonta la rivière et gagna une vallée qu'on appelle Nantlle 'le Val de Lleu'; là, elle s'arrêta et se mit à manger.

Gwydion vint sous l'arbre et regarda ce qu'elle était en train de manger. Il vit qu'elle mangeait des vers et de la chair décomposée. Il regarda le haut de l'arbre: il vit un aigle au sommet. Lorsque l'aigle s'ébrouait, il laissait tomber des vers et de la chair décomposée (...). Alors Gwydion chanta (trois couplets) ...: Lleu tomba alors sur les genoux de Gwydion, qui le frappa de sa baguette magique et le ramena à sa forme première[19].

La coïncidence des récits n'est pas mince:

| Arthur | Lleu | Le porcher de Peak Castle |
|---|---|---|
| est blessé à mort/quasi tué | est blessé à mort/quasi tué | |
| et quitte ce monde | et quitte ce monde | quitte ce monde |
| pour un Autre | pour un autre; | pour un autre |
| | on l'y retrouve en poursuivant une truie | en poursuivant une truie |
| situé aux Antipodes; | qui semble aller sous la terre. | sous la terre, jusqu'aux Antipodes; |
| cet Autre Monde, Avalon, est un lieu d'abondance et de prospérité. | | cet Autre Monde est un lieu d'abondance et de prospérité contrastant avec la misère et la disette hivernales de notre monde. |

Dernière coïncidence: tout comme Lleu est métamorphosé en oiseau dans son Autre Monde, Arthur aussi devient un oiseau dans son Autre Monde: le *Draco normannensis* précise en effet qu'il 's'envole' pour passer d'un monde à l'autre.

Et ce n'est pas là une clausule insignifiante ni une simple métaphore littéraire. Si le thème n'apparaît pas dans les grands textes arthuriens, il ne manque en effet pas de traditions sur la métamorphose d'Arthur en oiseau après sa mort[20].

Les convergences de tous ces témoignages nous semblent dès lors attester la croyance dans les traditions d'origine celte et dans les milieux

[19] *Math ab Mathonwy* = Ford, 1999: 17-19. Nous suivons ici à peu près la traduction de Lambert (1993: 115-117).

[20] Ce dossier a été bien traité par Delpech (2002) et Walter (2002: 204-208). Le fait qu'il est généralement dit métamorphosé en corvidé n'écarte pas son cas de celui de Lleu car les conceptions zoologiques des Celtes confondaient rapaces et corvidés comme une même espèce générique: Sterckx, 2000: 43-44.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qui conservaient ces traditions au début du bas Moyen Age, de l'existence d'un Autre Monde situé très loin, au-delà de l'horizon, autrement dit hors de portée des simples vivants[21], et l'idée que la mort n'y était qu'un temps de 'réclusion' passagère et de régénération comparable à celle que connaissaient périodiquement les 'rapaces' dans la mue où les confinaient les oiseleurs. En témoigne clairement le sort prêté à cette autre grande figure du cycle breton: Merlin, confiné dans son *esplumoir* en attendant sa 'renaissance'[22].

## RÉFÉRENCES


BARTRUM, P. C. 1993. *A Welsh Classical Dictionary*. Aberystwyth.

BIRKHAN, H. 1970. *Germanen und Kelten bis zum Ausgang der Römerzeit*. Vienne.

BROMWICH, R. 1979². *Trioedd Ynys Prydein*. Cardiff.

CAILLOIS, R. 1937. "Les démons de midi". *Revue de l'Histoire des Religions* CXVI. 142-173.

CHOTZEN, T. M. T. 1948. *Emain Abhlach, Ynys Afallach, Insula Aualonis*, île d'Avalon. *Etudes Celtiques* IV. 255-274.

DEFOSSE, P. (éd.). 2002. *Hommages à Carl Deroux*. Bruxelles.

DELPECH, F. 2002. "Arthur en corbeau le dossier ibérique". *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* XXV. 421-450.

DUCHESNE, A. 1992. *Gervais de Tilbury. Le livre des merveilles*. Paris.

FARAL, E. 1929. *La légende arthurienne*. Paris.

FORD, P. K. 1999. *Math ab Mathonwy*. Belmont.

GOUTTEBROZE, J.G. 2003. "Le passage d'Arthur en Avalon". In: LETELLIER, C. – HÜE, D. (éd.). 2003. *Le roman de Brut*. 47-66. Orléans.

GRICOURT, D.– HOLLARD, D. 1997. "Le dieu celtique Lugus sur des monnaies gallo-romaines du IIIe siècle". *Dialogues d'Histoire Ancienne* XXIII: 1 221-286.

– 1998. "L'ornithomorphose de Lugus". *Ollodagos* XI. 3-57.

HILY, G. 2003. *L'Autre Monde celte*. Bruxelles.

JACKSON, K.H. 1994³. *Language and History in Early Britain*. Dublin.

KOCH, J.T. 1989. "Some Suggestions and Etymologies Reflecting upon the Mythology of the Four Branches". *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquiums* IX. 1-11.

–. 1990. "Brân, Brennos. *Cambridge Medieval Celtic Studies* XX. 1-20.

LAMBERT, P.Y. 1993. Les Quatre Branches du *Mabinogi* et autres contes gallois du Moyen Age. *Paris*.

LETELLIER, C.– HÜE, D. (éd.). 2003. *Le roman de Brut*. Orléans.


[21] C'est d'ailleurs là une constante de la tradition celte: cf. Hily, 2003: 7-18. Par contre, la situation aux Antipodes peut n'être, convenons-en, qu'un trait érudit issu des spéculations classiques: cf. Gouttebroze, 2003: 56-57.

[22] Sur l'*esplumoir Merlin* et sa signification: Sterckx, 2000: 73-77.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LEWIS, H. 1942. *Brut Dingestow*. Cardiff.
LIEBRECHT, F. 1856. *Das Gervasius von Tilbury* Otia imperialia. Hanovre.
LOOMIS, R.S. 1949. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York.
NIESE, B. 1899a. "Belgius". In: WISSOWA, G. e.a. (éd.). 1894-. *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. I 3 208. Stuttgart.
– 1899b. "Brennos". In: WISSOWA, G. e.a. (éd.). 1894-. *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. I 3 829-830. Stuttgart.
OMONT, H. 1884. *Draco normannicus*. Rouen.
PARRY, J. J. 1937. *Brut y brenhinedd*. Cambridge.
ROQUES, M. 1955. *Erec et Enide*. Paris.
SERGENT, B. 1992. "L'arbre au pourri". *Etudes Celtiques* XXIX. 391-401.
STERCKX, C. 1985-1986. "Les têtes coupées et le Graal". *Studia Celtica* XX-XXI. 1-42.
–. 1991. "Saint Gengoulph cocu et martyr: Lugus christianisé?" *Ludus Magistralis* 65. 35-59.
–. 1997. "Lugus, Lugh, Lleu: recherche en paternité". *Ollodagos* X. 5-54.
–. 2000. *Des dieux et des oiseaux*. Bruxelles.
–. 2003. "Les épiclèses indigènes de la Diane gallo-romaine". In: DEFOSSE, P. (éd.). 2002. *Hommages à Carl Deroux*. IV 540-546. Bruxelles.
TATLOCK, J.S.P. 1959. *The Legendary History of Britain*. Berkeley.
VENDRYES, J. e.a. 1959-. *Lexique étymologique de l'irlandais ancien*. Paris.
WALTER, P. 2002. *Arthur*. Paris.
WISSOWA, G. e.a. (éd.). 1894-. *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart.
WRIGHT, N. e.a. 1984-. *The* Historia regum Britanniae *of Geoffrey of Monmouth*. Cambridge.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# QUESTIONS SUR LE SERMENT D'YSEUT DANS LE *ROMAN DE TRISTAN* DE BÉROUL

## TEXTE ET CONTEXTE

JEAN SUBRENAT
Université de Provence

Bien qu'il faille quelque audace pour s'interroger encore sur tel ou tel passage du *Roman de Tristan*, nous aimerions soumettre à la bienveillante sagacité de l'éminent spécialiste de Béroul que nous honorons ici quelques réflexions sur une scène qui a déjà beaucoup intrigué la critique: l'*escondit* d'Yseut sur la Blanche Lande.

La situation était périlleuse: Yseut était en butte à une nouvelle agression des barons félons, particulièrement redoutable car elle pouvait paraître fondée en droit. Elle avait d'autant plus de raison d'être inquiète qu'elle vivait dans une situation ambiguë puisque, contrairement à tout ce qui avait été décidé, Tristan restait caché à proximité. Or elle va, de son propre chef, retourner totalement les perspectives et faire de ce rebondissement juridique qui aurait pu lui être catastrophique un succès à la fois mondain et diplomatique pour sa plus grande gloire et la sécurité de son avenir de reine.

Les commentateurs se sont avec raison, car c'est l'essentiel, attachés principalement aux attendus juridiques du serment purgatoire qu'elle prête et à la mise en scène immédiate destinée à le préparer (la présence de la cour arthurienne, le jeu du faux lépreux). Or, il nous paraît pertinent de regarder la scène avec un plus grand recul parce que c'est Yseut qui a voulu noyer, si l'on ose dire, sa prestation juridique dans cet environnement courtois, parce Béroul a manifestement voulu créer une spectacle grandiose, comme un triomphe de son héroïne, – sans doute par plaisir d'auteur mais aussi pour des raisons de construction dramatique et d'atmosphère de son roman.

Cependant, tout semblait simple. La reine avait été brillamment réhabilitée, Tristan exilé. Le couple royal menait une vie sereine (et Yseut savait Tristan toujours proche d'elle); Marc pouvait s'adonner, avec ses barons, au plaisir de la chasse. Il ne faut pas un mois (v. 3031) pour qu'à cette occasion les trois félons rappellent au roi qu'aucune conclusion juridique n'avait, à leur avis, définitivement clos le dossier.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ils présentent donc, avec leur habituelle hypocrisie, leur requête comme une preuve du souci qu'ils ont de l'honneur de leur seigneur:

> «Rois, or entent nostre parole:
> se la roïne a esté fole,
> el n'en fist onques escondit,
> s'a vilanie vos est dit.
> Et li baron de ton païs
> t'en ont par mainte foiz requis,
> qu'il vuelent bien s'en escondie
> qu(e) on Tristran n'ot sa drüerie.
> Escondire se doit c'on ment.
> Si l'en fai faire jugement
> et enevoies l'en requier,
> priveement, a ton couchier;
> s'ele ne s'en veut escondire,
> lai l'en aler de ton enpire.» (vv. 3041-3054)

Marc doit transmettre cette injonction à Yseut qui n'hésite pas un instant à accepter, quitte à imposer ses propres exigences sur le déroulement de la procédure (vv. 3232-3234), excipant d'une lassitude qui n'est sans doute pas feinte mais qui est principalement destinée à préparer la mise en scène à laquelle elle songeait probablement, par prudence, depuis un certain temps. Elle n'ignore pas les risques qu'elle continue de courir, sans jamais donner l'impression d'être prise au dépourvu. Son inquiétude porte sur autre chose: la crainte que la proximité de Tristan n'ait été découverte.

## Les prémisses

Ces préalables à la mise en scène de l'ordalie présentent déjà quelques éléments notables. Ce serait à Yseut de prouver son innocence. Si les félons n'envisagent pas un instant de fournir eux-mêmes la preuve de leur accusation, procédure la plus habituelle, c'est qu'ils l'ont déjà refusée quand Tristan voulait leur imposer un duel judiciaire. Or leur dérobade devant cette proposition valait acceptation de la situation, signifiait un renoncement à poursuivre. Ils se contredisent donc implicitement[1]. Ils ne semblent pas envisager une ruse d'Yseut, mais seulement que la reine, par peur du châtiment divin, refuse l'*escondit*, ce qui serait un aveu de sa part. La dernière formule des félons n'est pas non plus anodine – que le roi transmette à Yseut leurs exigences le soir auprès de leur lit conjugal

[1] Voir Raynaud de Lage – Braet, 1999: t. II, 125, note au vv. 3060-3064.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

– car cette dérision méprisante est l'ultime élément qui provoque la colère et la violence du roi.

En effet, c'est la première fois que Marc fait librement acte d'autorité[2] et sait raisonner rapidement et sainement: pour lui, s'il doit y avoir justification de la reine, il suffit de reprendre la procédure prévue: un duel judiciaire avec Tristan. L'argument est juridiquement indiscutable, littérairement astucieux car il provoque la terreur des barons:

> Li rois les a si esfreez
> qu'il n'i a el fors prengent fuie. (vv. 3080-3081)

Mais sur le fond, ce duel judiciaire était, pour l'auteur, difficilement réalisable, car on ne voit pas très bien quel serment aurait pu objectivement prêter Tristan, qui lui eût permis d'obtenir la victoire[3], donc sa justification.

Si on fait, à ce stade, le point: il est indécent mais concevable que les barons exigent une justification et Yseut ne s'en étonne pas; ils demandent celle qui les met à l'abri du danger d'affronter Tristan, celle qui ridiculise le roi, celle qui leur semble imparable pour 'chasser l'étrangère', c'est, du moins, l'interprétation de Marc:

> «Dites se vos alez querant
> que la roïne aut en Irlande.» (vv. 3060-3061)

Les conséquences en sont une colère du roi qui les rabroue brutalement, une réaction saine de sa part (faire revenir Tristan qui est le meilleur soutien de son règne), sentiments qui influent sur la conduite de la scène suivante: son retour auprès d'Yseut.

En effet, la chevauchée vers son château ne l'apaise pas, son apparence sombre demeure et elle effraie sa femme au point de la faire s'évanouir d'une manière spectaculaire:

> Li sanz de li ne fu si lenz
> qu'il ne li set monté el vis,
> li cuer el ventre li froidist;
> devant le roi choï enverse,
> pasme soi, sa color a perse. (vv. 3166-3170)

L'attitude du roi est alors intéressante et émouvante, faite de tendresse (comme lors de l'aveu d'Yseut après le rendez-vous sous le pin, comme

[2] Lors de l'épisode de la fleur de farine, il était sous le choc brutal de la découverte, sous la contrainte psychologique des barons, sous l'emprise magique du nain qui était encore vivant. Ici il n'y a rien de tel.

[3] Car il est en droit (et en littérature) impensable que Dieu accorde la victoire à un parjure. Tristan ne pouvait donc prononcer un faux serment. Eût-il été capable d'inventer une formule ambiguë? On peut en douter.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lors de la scène de la loge de feuillage) et du rappel de cette furieuse fermeté qu'il avait montrée devant ses vassaux: il ne supporte plus leurs calomnies, il rappellera Tristan qui fera justice définitive.

«J'ai trois felons, d'ancesorie,
qui heent mon amendement;
mais se encor nes en desment,
que nes enchaz fors de ma terre,
li fel ne criement mais ma gerre.
Il m'ont asez adesentu,
et je lor ai trop consentu;
n'i a mais rien del covertir.
Par lor parler, par lor mentir,
ai mon nevo de moi chacié;
n'ai mais cure de lor marchié.
Prochainement s'en revendra,
des trois felons me vengera;
par lui seront encor pendu.» (vv. 3186-3199)

C'est cette argumentation qu'Yseut prend à contre-pied; ainsi donne-t-elle l'impression de ne pas attacher d'importance à un retour de Tristan (or c'est elle qui le fera, secrètement il est vrai, revenir), d'être très tolérante vis-à-vis des vassaux du roi son époux, d'être sereine quant à l'issue de l'épreuve.

Bref, choisissant d'accepter de se battre sur le terrain fixé par ses détracteurs[4] en se pliant absolument à toutes leurs exigences, elle s'offre, de plus, le luxe d'aller au-delà du minimum qu'ils demandent.

Son *escondit* ne sera pas un simple serment pour eux ou devant eux, car, cette fois-ci, c'est elle qui n'a plus confiance. Le serment est un acte religieux (*jurare Deum testem invocare*) dont la validité, humainement, doit être constatée par des témoins: il les faut hors de tout soupçon et, pour beaucoup de raisons (nous le verrons), aussi prestigieux que possible; ce seront les chevaliers d'Arthur:

«A terme avrai en mié la place
li roi Artus et sa mesnie;
se devant lui sui alegie,
qui me voudroit aprés sordire,
cil me voudroient escondire,
qui avront veü ma deraisne,
vers un Cornot ou vers un Saisne.
Por ce m'est bel que cil i soient
et mon deresne a lor eulz voient.

[4] Elle pouvait, elle aussi, se ranger à la solution du duel judiciaire entre Tristan et l'un de ses accusateurs. C'eût été le plus naturel.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se en place est Artus li rois,
Gauvains, ses niés, li plus cortois,
Girflez et Qeu li seneschaus,
teus cent en a li rois vasaus
n'en mentiront por rien qu'il oient;
por les seurdiz se conbatroient.
Rois, por c(e) est biens devant eus set
faiz li deraisne de mon droit.» (vv. 3248-3264)

Car l'on ne peut avoir confiance en des hommes de Cornouailles

«Li Cornot sont reherceor,
de pluseurs evres tricheor.» (vv. 3265-3266)

Yseut avait précédemment dit à son mari qu'elle n'est pas dupe du jeu vicieux de ses accusateurs:

«Se lor faisoie soirement,
sire, a ta cort, voiant ta gent,
jusqu'a tierz jor me rediroient
q'autre escondit avoir voudroient.» (vv. 3235-3238)

Pour ce qui est de l'organisation de la justification réclamée, c'est elle qui en fixera les conditions (elle en prend déjà Dieu à témoin):

«Se Damledeu mon cors seceure,
escondit mais ne lor ferai,
fors un que je deviserai.» (vv. 3232-3234)

Et, quant aux paroles proprement dites de son serment, elle se donne le panache d'affirmer que les traîtres n'en trouveront pas de si sévères qu'elle ne les accepte:

«Se il vuelent avoir ma jure
ou s(e) il volent loi de juïse,
ja n'en voudront si roide guise –
metent le terme – que ne face.» (vv. 3244-3247)

Et l'on sait qu'elle ira bien au-delà des formulations officiellement demandées par le roi Arthur, maître de cérémonie de l'ordalie. Marc approuve cette proposition qui d'ailleurs n'aurait pas souffert de contestation de la part d'Yseut. Elle peut commencer la mise en scène de son serment.

## La mise en scène du serment

Ce sera à *la Blanche Lande* (v. 3268), beau symbole! Tout le royaume sera présent: pauvres et riches, au besoin sous la contrainte (vv. 3269-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3272); les félons devront donc assister à une scène qu'ils ont suscitée mais qui les couvrira de honte. Une réunion de cour de cette importance ne pouvait avoir lieu qu'à l'extérieur et la littérature présente de nombreux exemples similaires. Le grand afflux de peuple pour ce qui ne doit être qu'une démarche juridico-religieuse pourrait davantage surprendre. Outre que l'abondance de témoins ne laissera pas d'affaiblir et de ridiculiser ses accusateurs, il s'agit pour la reine de placer ce troisième épisode essentiel pour elle, dans la mouvance des deux premiers. Lors de sa condamnation au bûcher puis aux lépreux, lors de son retour festif après la parenthèse du Morois, tout les habitants de Cornouailles en en particulier les humbles[5] étaient présents, il en sera de même cette fois encore et Yseut, comme dans les deux épisodes précédents, brillera de tout son éclat dans ses habits de reine.

C'est que l'atmosphère de fête est primordiale. L'appel aux chevaliers de la Table Ronde n'est pas non plus, de ce point de vue, innocent; le roi Arthur l'a bien compris, lui dont la première réaction devant Périnis a été de s'écrier:

> «Mesnie franche et honoree,
> gardez q'encontre l'asenblee
> soient vostre cheval tuit gras,
> vostre escu nuef, riche vos dras:
> bohorderons devant la bele
> dont vos oiez tuit la novele.
> Molt porra poi sa vie amer
> qui se faindra d'armes porter.» (vv. 3509-3516)

Il ne fait même aucune allusion, à ce moment-là, à la raison d'être de cette rencontre, comme s'il ne s'agissait que d'un prétexte. Et dès son arrivée à proximité de la Blanche Lande, sans paraître davantage soucieux, il se divertit en joutant comme il l'avait prévu (v. 3778-3780). Lorsque la reine approche, c'est lui qui l'escorte (vv. 4075-4076) jusqu'au camp et le lecteur découvre, à ce moment-là, en même temps qu'Yseut, le luxe qui préside à la rencontre: tentes jonchées de fleurs, présence des dames amies des chevaliers, générosité des dons, rois attentifs aux requêtes des solliciteurs, vêtements somptueux, rencontres amicales après le souper entre les cours des deux rois, plaisir de la chasse et divertissements divers, musique jusqu'à l'aube (vv. 4079-4113). A peine remarque-t-on au passage une allusion, comme entre parenthèses, à la raison d'être de cette grande rencontre:

[5] par exemple: vv. 831 sqq., 877-879, 912-914, 1072-1082, 1141-1143, 2750-2751, 2765-2769, 2955-2975, 2996-3009.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es pavellons ont joie fait;
La nuit devisent lor afaire,
conment la franche debonere
se doit deraisnier de l'enseigne
voiant les rois et lor conpaigne.
Couchier s'en vait li rois Artus
o ses barons et o ses druz. (vv. 4104-4110)

Telle se réalisait donc la volonté d'Yseut. Mais, si l'on ose dire, Béroul en rajoute. Le faux lépreux joue à merveille son rôle, – mieux qu'il n'était nécessaire pour le simple déroulement de l'action, – dans sa manière de mendier, de s'adresser sans respect aux deux rois. L'on a, à ce propos, parlé avec justesse de ton de fabliau; on retrouve, en outre, lorsque Tristan explique l'origine contagieuse de sa maladie[6], la dérision des *Folies*. Béroul prétend que Tristan se conduit ainsi pour amuser Yseut quand elle l'apprendra (vv. 3693-3696), mais il prend encore plaisir d'auteur à développer deux types de scènes. C'est tout d'abord l'aspect ridicule et hideux des chevaliers embourbés comme dans des sables mouvants: scènes réjouissantes de toutes les façons car il y a dissonance entre la qualité des victimes, leurs vêtements et ce qui leur arrive, scènes particulièrement bien venues quand ce sont des 'méchants' qui subissent ces avanies (vv. 3788-3823), ce qui met Yseut en joie (vv. 3824-3827). C'est ensuite l'incursion des deux chevaliers noirs qui mettent à mal, là encore, des 'méchants', chevaliers *faé* (v. 4019) si l'on en croit Girflet, de l'avis général des *fantosme* (v. 4072).

Nous sommes en pleine 'merveille' arthurienne, aussi inutile en apparence que les bouffonneries de Tristan. Certes l'auteur y prend un 'plaisir extrême', mais dramatiquement tous ces développements tendent, conformément au souhait de son personnage, à réduire le serment à un épisode modeste sur lequel la sagacité des témoins s'exercera peu, car il ne reste que le simple prétexte à fête somptueuse.

Yseut, quant à elle, n'est pas dupe; elle a reconnu les intervenants (v. 4033) car Tristan portait l'enseigne qu'elle lui avait envoyée (vv. 4003-4004), elle s'en amuse, et elle se réjouit car il la venge d'ennemis (vv. 4055-4056).

Dans cette fête, la reine n'apparaît nullement en justiciable discrète, mais bien en grande dame brillante et sûre d'elle, tant par son rayonnement, sa beauté et son vêtement (vv. 3903-3911), que par son habileté à

[6] trois ans de cohabitation hors du monde: la durée du séjour dans la forêt du Morois (vv. 3759-3760). Voir Raynaud de Lage – Braet, 1999: t.II, 149.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

prendre soin de son palefroi (vv. 3885-3898) pour lui faire traverser le gué du Maupas. Geste en apparence absurde mais savamment mis en scène pour des spectateurs médusés. Car Yseut se sait observée et veut précisément attirer tous les regards sur elle:

> Bien savoit que cil l'esgardoient
> qui outre le Mal Pas estoient.
> ...
> La roïne out molt grant esgart
> de ceus qui sont de l'autre part.
> Li roi prisié s'en esbahirent,
> et tuit li autre qui le virent. (vv. 3883-3884, 3899-3902)

C'est du grand art au point que Béroul veut faire partager son admiration à son public:

> Oiez d'Yseut com el fu sage! (v. 3882)

Elle peut alors s'adresser au lépreux pour qu'il la porte sur son dos de l'autre côté du gué, en étant assurée que rien n'échappera aux regards fixés sur elle. En effet, toute la stratégie de sa défense, on le sait, porte sur sa traversée portée par Tristan. La scène est tout à fait insolite, Yseut la traite avec une trivialité pesante délibérée; on s'attendrait à ce qu'elle choquât et attirât quelque réprobation. Seules s'entendent quelques paroles de constatation étonnée sans jugement (vv. 3941-3948), effet de surprise et d'incompréhension qui est comme un prélude à la stupéfaction que ces mêmes témoins éprouveront en entendant le serment d'Yseut et en répétant mécaniquement ses paroles comme s'ils ne pouvaient y croire.

Tristan s'amuse, certes, tout comme Yseut fait rire toute la cour en se moquant sur un ton apparemment méprisant de ce lépreux trop adroit à s'enrichir de sa mendicité (vv. 3962-3981) et on peut reparler de tonalité de fabliau. Toutefois, comme toujours dans ce roman, il faut prendre au sérieux ce qui paraît ne pas l'être: lorsque Tristan émet l'objection qu'elle ne peut le toucher car il est lépreux, elle lui répond:

> «Quides tu que ton mal me prenge?
> N'en aies doute, non fera.» (vv. 3924-3925)

Parole de dédain d'une jeune femme en pleine santé, parole d'une reine qui se croit à l'abri d'un mal vulgaire? Apparemment oui. Mais c'est aussi déjà une ordalie implicite[7]. Yseut avait été préservée du contact avec les lépreux d'Yvain qui avait plaidé auprès de Marc qu'elle soit, auprès d'eux, 'punie par où elle avait péché'. Or elle ne peut être par

[7] Voir Raynaud de Lage – Braet, 1999: t. II, 153-154.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contagion victime de la lèpre parce qu'elle n'est pas coupable de luxure, dont la lèpre serait, selon certaines analyses sans doute fondées dans leur application à ce roman[8], le châtiment parfois traditionnel. Le ton reste léger, apparemment toujours aussi loin de l'enjeu juridique qui en est à l'origine. Mais on sent par ce rapide échange de répliques que cet enjeu reste à fleur de conscience.

## Le déroulement de l'ordalie

Car il faut bien maintenant en venir à la raison officielle de cette mise en scène: le jugement d'Yseut.

En fait, deux logiques s'affrontent, celle de la cour arthurienne et celle des accusateurs à laquelle semble adhérer Yseut.

Pour Arthur, dans ce contexte de grande fête courtoise, la situation morale d'Yseut est loin d'être un problème métaphysique. Alors qu'il va présider à la procédure officielle, en particulier en dictant les termes du serment, il affiche sans ambages son parti pris pour Yseut, reprochant très fermement à Marc de s'être laissé abuser par des paroles mensongères:

> «Tu es legier a metre en voie,
> ne doiz croire parole fause;
> trop te fesoit amere sause
> qui parlement te fist joster.» (vv. 4144-4147)

et menaçant de pendaison tout nouvel accusateur:

> «Cil püent bien de fi savoir,
> qui vendront sa deresne prendre,
> que ges ferai encore pendre,
> qui la reteront de folie
> pus sa deresne, par envie;
> digne seroient d'avoir mort.» (vv. 4152-4157)

Raison d'état et convictions courtoises font ici bon ménage. Ces accusateurs ont *tort* (v. 4158), moins parce qu'ils mentiraient que parce qu'il dénoncent un secret d'amour, *par envie* (v. 4156), le secret d'un amour qui n'est ni *vilanie* (v. 4165), ni *puterie* (v. 4166). Marc accepte la réprimande, sans peut-être en comprendre exactement la portée, comme s'il était impressionné par l'aura qui entoure la cour arthurienne. Il reste que, de ce point de vue, Yseut sera protégée si elle devait être

[8] Voir, sur ce point, les informations et les éléments de discussions proposés jadis par Jonin (1958: 359-365).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

inquiétée[9]. Sitôt le serment prononcé, Arthur est on ne peut plus clair, – d'abord dans une seconde réprimande à Marc devant témoins:

> Li roi Marc a mis a raison,
> que tuit l'oïrent li baron:
> «Rois, la deraisne avon veüe
> et bien oïe et entendue.
> Or esgardent li troi felon,
> Donoalent et Guenelon,
> et Goudoïne li mauvés,
> qu(e) il ne parolent sol jamés.
> Ja ne seront en cele terre
> que m'en tenist ne pais ne gerre,
> des que j'orroie la novele
> de la roïne Yseut la bele,
> que n'i allons a esperon
> lui deraisnier par grant raison.» (vv. 4233-4246)

– ensuite dans une adresse directe à Yseut:

> «Dame,» fait il, «je vos asur:
> ne troverez mais qui vos die,
> tant con j'aie santé ne vie,
> nis une rien se anor non.
> Mal le penserent li felon.» (vv. 4252-4256)

Le roi Marc s'engage fermement à obtempérer (vv. 4260-4261). On peut le croire; il avait déjà fait preuve d'une telle fermeté lorsqu'au début de l'épisode les félons avaient demandé l'*escondit* de la reine. Ici, le jugement terminé, il lui sera d'autant plus aisé de faire front. Et d'ailleurs les traîtres ne s'y trompent-ils peut-être pas, puisqu'ils vont décider de se faire (in)justice eux-mêmes en espérant tuer Tristan, lorsqu'ils sont contraints de constater qu'ils ont définitivement perdu, que tous autres recours sont désormais impossibles: c'est une stratégie de désespoir[10]. Ce sera leur perte.

L'attitude du roi Arthur s'inscrit bien dans la tonalité courtoise dont il est le symbole. Il reste que le lecteur, même s'il peut être conforté par le serment, est en droit de n'être pas totalement satisfait, car ce reste un raisonnement bien courtoisement profane.

L'autre logique est celle d'Yseut seule, lucidement seule, qui, sans aucun doute comblée par le déroulement de la journée, par son atmosphère

[9] Déjà, lorsque Périnis avait délivré son message devant la cour arthurienne, les chevaliers Gauvain, Girflet, Ivain avaient menacé les traîtres des pires avanies sur un ton de 'gab' assez plaisant (vv. 3457-3506).

[10] Pour une lecture inhabituelle de cet épisode, on peut consulter Subrenat 2003.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

festive et le comportement des témoins, n'en veut pas moins prêter un serment irréprochable.

*Jurare Deum testem invocare*. Dieu, s'étant lui-même défini comme 'Vérité' (Jn, 14, 6), est dans l'impossibilité ontologique de cautionner un mensonge. C'est une constante; en littérature du moins, jamais un faux serment n'est reconnu; le parjure est toujours démasqué[11]. En revanche, le serment ambigu, nécessairement admis par Dieu (puisqu'il n'est pas un faux serment) peut tromper les hommes. La force d'Yseut, ici, tient à ce que l'ambiguïté éventuelle de sa parole est indécelable, car elle fait référence à une vérité objective connue, oh combien! de tous les témoins qui l'ont bien vue sur le dos du lépreux et qui répètent, comme sidérés et gênés par son extrême franchise[12], les termes même de son serment, pour en tirer la conclusion qu'elle est allée au-delà des exigences de la justice et que cela suffit ainsi.

> «Deus!» fait chascuns, «si fiere en jure!
> Tant en a fait aprés droiture!
> Plus i a mis que ne disoient
> ne que li fel ne requeroient.
> Ne li covient plus escondit –
> q'avez oï, grant et petit –
> fors du roi et de son nevo.» (vv. 4219-4225)

Les choses vont en rester là; la reine n'aura pas à subir l'épreuve judiciaire qu'elle avait proposée pour authentifier son serment[13].

La question de l'état d'esprit profond d'Yseut demeure évidemment ouverte. Nous continuons de penser, quant à nous, que, pour Béroul comme pour son héroïne, cette formulation triviale n'est nullement sacrilège dans sa bouche, ne contient aucune désinvolture délibérée vis-à-vis de Dieu, mais qu'elle exprime un profond mépris pour des hommes dont l'impudeur inquisitoriale ne mérite aucune concession.

Une preuve de son sérieux pourrait se déceler dans le détail de la mise en scène pour la prestation du serment. Dans l'atmosphère permanente de luxe et de grandiose qui caractérise tout l'épisode, les reliques, symbole de la *res sacra*, bénéficient également d'une magnificence de présentation, signe de la vénération que l'on doit montrer à leur égard: elles sont élégamment disposées sur de riches étoffes dans de très riches reliquaires (vv. 4125-4136); leur nombre impressionne (ce sont toutes les reliques

[11] Même dans le *Roman de Renart*!

[12] *Tuit cil qui l'ont oï jurer ne püent pas plus endurer*. (vv. 4217-4218)

[13] L'on se rappelle que, dans une autre version de la légende, Yseut est soumise à l'ordalie par le fer rouge.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Cornouailles); et, dans son serment, Yseut invoquera également toutes les reliques du monde (vv. 4203-4204)[14]. On ne peut être plus solennel. Cette solennité renforce le poids religieux des paroles de la reine qui prononce bien la formule rituelle, nous serions tenté de dire 'sacramentelle', signe sensible du serment[15]:

Si m'aït Deus...., (v. 4201)

Elle a une sereine confiance en ce qu'elle dit, sans la moindre crainte d'une réprobation divine.

## La formulation du serment

Car c'est elle qui a choisi l'énoncé final du serment sans en référer à personne, créant un effet de surprise totale. Habituellement selon la procédure juridique que rapportent de très nombreux *coutumiers*, le jureur répète les termes qui lui étaient dictés (c'est précisément une précaution contre une éventuelle fraude au serment), mais il est prévu qu'il puisse formuler lui-même son serment; dans ce cas, il est très attentivement écouté par les témoins pour les mêmes raisons de fiabilité. Or tout le monde admire la rigueur de la formulation que la reine a choisie, beaucoup plus précise que celle que lui dictait Arthur; c'est une approbation officielle sans appel.

[14] Pour ce qui est de saint Hilaire, le débat reste ouvert. Dans ce contexte, il me paraît peu probable qu'il y ait de la part de Béroul une référence explicite à la doctrine développée par cet évêque de Poitiers. En revanche la rime peut d'autant mieux expliquer sa présence qu'il est un saint particulièrement présent (y compris en toponymie) dans l'ouest en général, dans le Cotentin en particulier, région d'où semble être originaire Béroul. Sur cette question, voir Jonin, 1958: 343-348.

[15] Pour mesurer la rigueur et la précision qui président à la prestation d'un serment, il faut se rapporter aux traités juridiques du temps.

La seule variante littéraire d'importance concerne la *res sacra* support du serment. Dans les textes littéraires, en particulier les chansons de geste où les exemples sont relativement nombreux, il s'agit toujours, comme ici, de reliques; en revanche, les recueils de droit s'accordent généralement à faire prononcer les serments sur les Evangiles.

Pour ce qui concerne les paroles prononcées, Yseut respecte scrupuleusement le droit: *Se Dix m'ahit, et il saint, et toutes saintes et les saintes paroles qui chi sont* écrit Philippe de Beaumanoir (*Coutumes du Beauvoisis*, LXIV, 9, éd. Beugnot, Paris: Renouard, 1842, t. II, p. 437). *Se Deus m'aist et ses sainz...*; *Se Dex m'aist et cil saint...*; *Se Dex m'aist et cist saint...* rapporte *le Livre de Jostice et de Plet* (XIX, XXXII, §2, 3, 4, éd. Rapetti, Paris: Didot, 1850, p. 308). On peut encore consulter: les *Assises et bons usages du royaume de Jérusalem*, chap. CII (éd. Thaumas de la Thaumassière, Paris, 1690, p. 81); *Assises du Royaume de Jérusalem*, éditées par Victor Foucher, Rennes: Blin, 1839-1840, t. I, *Assises des Bourgeois*, CCXXXVIII (Ed. Victor Foucher, t. I, p. 692). Ces recueils, généralement postérieurs au *Roman de Tristan*, rendent compte par écrit d'un usage plus ancien, c'est pourquoi il est possible de s'y référer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cependant la question était complexe, car il y a en réalité plusieurs versions de ce qu'aurait pu ou dû être ce serment. Il faut les examiner.

Les barons avaient demandé qu'elle jure

«Qu(e) on Tristran n'ot sa druërie» (v. 3048)

ajoutant qu'ainsi

«Escondire se doit c'on ment» (v. 3049)

expression imprudente puisque la victoire d'Yseut en fera effectivement... des menteurs.

Marc rapporte à son épouse leur injonction en ces termes:

«N'as fait de Tristran escondit» (v. 3223)

formulation juridique, mais neutre. C'est à cet endroit qu'Yseut exprime sa décision de se justifier selon les conditions qu'elle fixera.

Le message que transmet Périnis au roi Arthur est, lui aussi, neutre sur ce point; il ne s'agirait que d'une supplique d'Yseut pour qu'Arthur et sa cour soient présents comme témoins:

La bele Yseut respondu l'a
qu(e) ele en fera droit devant vos;
devant le Gué Aventuros
vos requiert et merci vos crie,
conme la vostre chiere amie,
que vos soiez au terme mis;
cent i aiez de vos amis. (vv. 3434-3440)

Les cours réunies ne donnent vraiment pas l'impression de se sentir concernées par un problème essentiel (voir les vv. 4104-4108 déjà cités), c'est le moins que l'on puisse dire; c'est aussi – peut-être (?!?) – ce qu'avait voulu Yseut. En revanche, le roi Arthur se sent investi d'une prééminence au moins morale puisqu'il se permet, nous l'avons vu, de faire des remontrances à Marc. Il prend en outre au sérieux son rôle de garant du bon déroulement du serment, conformément d'ailleurs aux souhaits d'Yseut. C'est donc lui qui devra dicter les termes du serment, ce qu'il prévoit effectivement selon la procédure suivante:

«La roïne vendra avant,
si quel verront petit et grant,
et si jurra o sa main destre,
sur les corsainz, au roi celestre,
qu'el onques n'ot amor conmune
a ton nevo, ne deus ne une,
que l'en tornast a vilanie,
n'amor ne prist par puterie.» (vv. 4159-4166)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si la forme juridique est scrupuleusement respectée (la justiciable s'avance, pose la main droite sur les reliques), les termes mêmes que Arthur veut faire prononcer à Yseut sont déjà ambigus. Irréprochables dans la forme, ils ménagent la possibilité (la réalité!) d'un amour courtois: elle ne devra pas jurer qu'elle n'a eu aucune relation avec Tristan, mais un amour *qui tornast a vilenie*, un amour *par puterie*. C'était au fond une formule, dans ce contexte, assez satisfaisante.

Or, au dernier moment, Arthur présente à Yseut une autre formulation:

> «Entendez moi, Yseut la bele,
> oiez de qoi on vos apele:
> que Tristran n'ot vers vos amor
> de puteé ne de folor,
> fors cele que devoit porter
> envers son oncle et vers sa per.» (vv. 4191-4196)

L'orientation générale demeure (*amor de puteé ne de folor*), mais Arthur fait prendre, en quelque sorte, ses distances à Yseut; il la place non plus en agent actif de son éventuelle (in)conduite, mais en bénéficiaire (ou victime!) de la conduite de Tristan à son égard. Elle doit jurer que Tristan s'est conduit en bon neveu attentionné de Marc et de l'épouse de celui-ci[16]. Expression particulièrement audacieuse et peut-être dangereuse en un certain sens! Expression étrange car Yseut n'a pas réellement compétence pour se prononcer sur les sentiments profonds d'autrui! Mais expression qui a l'extrême élégance de ménager la pudeur de cette jeune femme en lui évitant d'avoir à parler publiquement de sa propre vie sentimentale et sexuelle. En comparaison, les paroles que la reine avait préparées en organisant le stratagème du faux lépreux et qu'elle décide de prononcer font le saisissant contraste qui provoque la stupeur de toute l'assistance.

Il ne s'agissait pas de rien ôter à l'importance du serment dans sa forme définitive, celle qu'a choisie Yseut, la plus probante pour sa justification, celle qui, par sa brutalité, ridiculise et doit faire rougir ses ennemis. Notre curiosité se portait davantage sur ce que pouvait éventuellement apporter un angle de lecture différent. Toute cette scène, telle qu'elle a été voulue par Yseut, telle que Béroul prend plaisir à la mettre en œuvre, semble quasiment indispensable à la dynamique interne du roman (rappel de la première scène de lépreux, référence aux autres grandes victoires d'Yseut)

[16] L'on est en droit de se demander si Béroul n'a pas pris un malin plaisir à mettre ces paroles sur les lèvres d'Arthur qui ignore (mais nous, nous le savons) que son meilleur chevalier, Lancelot, éprouve également un amour du même type envers son roi et Guenièvre, l'épouse de son roi.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et à la cohérence personnelle de l'héroïne (allusion implicite à ses paroles lors du rendez-vous sous le pin, grande maîtrise devant l'adversité, comme elle en fera une dernière fois preuve dans l'ultime scène conservée du récit).

Béroul, romancier inclassable, a élargi l'espace de son œuvre, – au mépris a-t-on justement dit, de la chronologie pseudo-historique, – en y introduisant un roi Arthur dynamique[17] entouré de sa cour dans tout son éclat au côté d'un roi Marc beaucoup plus terne, bien terne même pour une épouse aussi brillante qu'Yseut. Dans cette optique, la scène de l'ordalie n'est alors plus d'abord un drame dangereux à l'heureuse issue pour la reine; elle est un morceau de bravoure éblouissant, fruit de la connivence de l'auteur et de son héroïne qui savait avant tout le monde, non seulement qu'elle en sortirait indemne, mais aussi qu'avec la caution du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde,

> qui tornoie conme le monde, (v. 3380)

ce serait pour elle une apothéose qui, par delà les souffrances et les dangers supportés depuis le rendez-vous sous le pin jusqu'au séjour dans la forêt du Morois, concluait la longue procédure de réhabilitation et de reconquête commencée lors de son accueil triomphal au Gué Aventureux, continuée par son entrée dans sa ville retrouvée et l'office d'action de grâces à Saint Sanson. Les traîtres ont définitivement perdu; ils sont déshonorés, dévalorisés; leur ultime sursaut sera une tentative obscure de meurtre mesquine qui signera leur propre mort. Dans la pensée de Béroul, l'amour et les amants sont les grands vainqueurs.

## RÉFÉRENCES

RAYNAUD DE LAGE, Guy – BRAET, Herman. 1999 (première édition 1989). *Tristran et Iseut. I: édition et traduction; II: notes et commentaires*. Paris-Louvain: Peeters.

JONIN, Pierre. 1958. *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle. Étude des influences contemporaines*. – (Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, nouvelle série, 22). – Gap.

SUBRENAT, Jean. 2003. «Une fenêtre à l'aurore (*Tristan* de Béroul, vv. 4267-4485)». In: *Par la fenestre. Senefiance* 49. 423-432. Aix-en-Provence: Cuerma.

[17] Beaucoup plus dynamique que dans les romans de Chrétien de Troyes. On se rappelle son inertie au début du *Chevalier de la charrette* (vv. 61-63) ou son absence (il fait la sieste) au début du *Chevalier au lion* (vv. 42-48).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# VÉNUS, OVIDE, MARIE DE FRANCE ET L'AMOUR

## AUTOUR DES VERS 239-241 DE *GUIGEMAR*

JACQUES T. E. THOMAS
Université de Gand

Il y a déjà un bon quart de siècle, Herman Braet dressait un bilan de ce qu'éditeurs et critiques avaient proposé comme identification du *livre Ovide* dont parle Marie de France au vers 239 de *Guigemar*. En quelques pages abondamment documentées, il montrait que les avis sont partagés: aux tenants de l'*Ars amatoria* s'opposent ceux des *Remedia amoris*. Dans la mesure où on peut en juger de seconde main, il ne semble pas y avoir eu d'argumentation développée et décisive; d'autre part, à vue de nez, les *Remedia* sont proposés plus souvent que l'*Ars amatoria*. Loin de trancher, Herman Braet concluait que 'L'ambiguïté demeure, et c'était peut-être, précisément, l'intention de la poétesse.' Quinze ans plus tard, M. L. Stapleton qualifiait encore les vers contenant l'allusion à Ovide de 'fiendishly ambiguous passage' (291). On ne jugera pas inconvenant, j'espère, qu'en guise d'hommage, je tente ici de mettre un poids dans la balance. Et cela sans prétendre rivaliser d'information: n'ayant ni le temps, ni la patience d'actualiser l'état de la question, je me suis contenté, à mes risques et périls, de coups de sonde dans ce qui m'a été accessible, sans trouver de quoi renoncer à mon projet. C'est dire aussi que je me concentrerai essentiellement sur le texte et sur l'économie de l'œuvre.

On connaît le début du lai de Guigemar. Ce jeune chevalier plein de qualités, mais qui ne se soucie point d'amour, est victime d'un incident de chasse prémonitoire: il blesse une biche blanche, mais la flèche rebondit vers lui et le blesse gravement à la cuisse. L'animal lui prédit que sa blessure restera incurable jusqu'à ce que la guérisse la femme qui souffrira pour lui plus que nulle au monde ne souffrit, et lui de même. Il parvient à semer ses compagnons, panse sa plaie, arrive à un bras de mer où se trouvait un navire sans équipage et en tous points merveilleux. Il embarque et est aussitôt emporté vers le lieu de sa guérison: une cité dont le seigneur, un vieillard démesurément jaloux, craignant comme ses semblables d'être cocu, tient enfermée dans un enclos sa femme, une *dame de haut parage, Franche, curteise, bele e sage* (vv. 211-2), qu'on

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

imagine forcément jeune. Mais, si d'un côté l'enclos est délimité par une muraille, percée d'une seule porte gardée nuit et jour, de l'autre *fu clos de mer*. On peut déjà deviner la suite, surtout lorsqu'on lit, dans l'édition Rychner, la description que voici:

Li sire out fait dedenz le mur,
Pur mettre i sa femme a seür,
Chaumbre: suz ciel n'aveit plus bele!
A l'entree fu la chapele. 232
La chaumbre ert peinte tut entur;
Venus, la deuesse d'amur,
Fu tres bien mise en la peinture;
Les traiz mustrout e la nature 236
Cument hom deit amur tenir
E lealment e bien servir.
Le livre Ovide, ou il enseine
Comment chascuns s'amur estreine, 240
En un fu ardant le gettout,
E tuz iceus escumengout
Ki jamais cel livre lirreient
Ne sun enseignement fereient. 244

J'aurais plutôt mis un deux-points après 235, dont la suite est une explication, et un point-virgule après 238, car 239-244 me semblent sur le même pied que 236-8. Quant à la virgule de 239, nous y reviendrons.

La présumée logique élémentaire du texte permet de soupçonner qu'il y a un rapport entre la description citée et l'amour qui va naître; mais aussi, et d'abord, elle doit nous amener à comprendre que le motif de Vénus jetant au feu un livre d'Ovide (239-41) ne saurait à lui seul occuper tous les murs de la *chaumbre* (233 *tut entur*)[1] ! Il s'intègre, à coup sûr, dans une série d'autres motifs, dont Marie avait au préalable indiqué le thème global, qu'il n'est pas superflu de répéter:

Les traiz mustrout e la nature
Cument hom deit amur tenir
E lealment e bien servir. (236-8)

Marie considère donc clairement cette fresque comme un *art d'aimer* en images! Le mari, commanditaire de l'œuvre, l'a assurément fait peindre là comme un enseignement destiné à sa jeune épouse, et avec l'espoir de tirer lui-même le bénéfice de la leçon, leçon qui doit donc être compatible avec l'intention supposée dudit commanditaire. C'est néanmoins un autre qui en profitera, un autre qui va bientôt aborder dans le domaine, et qui est le héros

[1] D'autant que *chaumbre* peut être un faux ami: en 231 au moins, ce mot désigne un logis qui comporte au moins une autre pièce, la *chapele*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de l'histoire; il faudra donc aussi, voire surtout, qu'il y ait une correspondance entre cet amour à venir et la leçon du motif épinglé. Car s'il est le seul à être mentionné, c'est forcément que, partie d'un tout dont on ne peut le dissocier, il est capital dans l'optique du récit: par Vénus interposée, Marie entend rejeter certaine conception ovidienne de l'amour[2]. Il s'agit donc de comprendre une image sans l'isoler d'éléments auxquels elle est liée.

En partant délibérément d'une lecture assez candide du contexte immédiat, j'ai de fait indiqué d'emblée l'orientation de cet essai de mise au point. Mais je ne saurais poursuivre sans préciser un peu la teneur de certaines gloses identifiant ce livre, qui n'est pas, il est vrai, proprement nommé. Prenons d'abord l'exemple d'Antoinette Knapton, qui a consacré un ouvrage au seul *Guigemar:* on y attendrait donc une analyse assez poussée du lien avec le contexte. Or, voici l'alinéa qu'on y lit à la page 99:

> Un poète [!] qui a si manifestement lu Ovide est bien ingrate [!] de faire jeter son livre au feu, et par Vénus! Il faut d'abord bien remarquer son choix: elle n'y fait jeter ni les *Métamorphoses*, ni les *Amours*, ni *l'Art d'Aimer*, ni le reste, seuls les *Remèdes d'Amour* sont condamnés; c'est que, selon la dialectique amoureuse de Marie, le véritable amour, "fin' amors," étant fatal, il ne saurait guérir:
>
> > Ceo (Amur) est un mal ki lunges tient,
> > Pur ceo que de Nature vient. (vv. 485-6)
>
> Cependant, Philippe Ménard nous rappelle que la chambre fut construite par le mari: "Li sire out fait dedenz le mur, / Pur mettre i sa femme a seür, / Chaumbre" (vv. 229-231), et il voit, non sans humour, dans le message de la peinture, une "maladroite tentative d'endoctrinement" de sa part. Le mari aurait mieux fait de lui faire jeter *l'Art d'Aimer* dans le brasier, dont le IIIe livre conseille aux femmes de tromper leurs maris: "Est vobis vestros fallere cura viros," (III, 484 ss.).[3]

Les exclusions sont évidemment de pure rhétorique: le seul argument tient dans les vers 485-6, tirés d'une définition ultérieure de l'amour, que nous citerons le moment venu dans son contexte propre, et cet argument ne saurait me convaincre.

L'existence d'un article au titre semblable à celui que je m'étais déjà choisi m'a fait craindre de devoir abandonner le sujet; mais la différence

[2] Ovidienne ou pseudo-ovidienne, car il semble convenu que l'œuvre est à prendre *cum grano salis:* 'L'*Art d'aimer* n'est pas un traité de morale, mais un charmant petit ouvrage humoristique écrit par un libertin de bon goût.' (*Dictionnaire des œuvres*..., ouvrage qui m'a paru suffisant pour mon propos).

[3] Une note renvoie à l'ouvrage sur *Le rire et le sourire*..., p. 250. Dans *Les lais de Marie de France*, p. 29, Philippe Ménard affirme plus simplement que 'Le livre où Ovide enseigne comment chacun doit réprimer son amour n'est autre que les *Remedia Amoris*.'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de visée et de démarche ne pouvait guère qu'en générer d'autres. M. L. Stapleton entend, en effet, montrer ce que Marie, comme ses contemporains, doit à Ovide: 'This is most obvious in her lai of Guigemar, in which she mentions Ovid. However, to understand her general use of this auctor and her conceptions of love, one must first examine the "medieval Ovid" and attempt to gauge his influence upon *fin' Amors*, the tradition in which Marie is working.' (284). Primauté donc à l'histoire littéraire; il faut dès lors attendre le point 4 de l'article (290) pour voir abordée la question qui nous intéresse. Et il ne semble pas qu'un choix personnel s'affirme nettement:

> Venus herself banishes Ovid's "livre" to the flames, one that teaches the art of controlling or repressing love ("s'amur estreine"). Most scholars gloss the book as the *Remedia*, infrequently the *Ars*. [...] Glyn S. Burgess argues that "deit" concerning "bien servir" in love is "prescriptive," and informs other parts of the lai. Indeed, *Guigemar* may illustrate *fin' Amors* as exemplary antidote to Ovid. Yet Robert Hanning goes much further: he claims that [...] the painting in the lady's chamber proves that "the whole Ovidian system (*Ars* and *Remedia* alike) ... stands condemned by Venus and by Marie, for whom the goddess here stands surrogate." (291)[4].

Sans vouloir masquer l'une ou l'autre convergence, il me serait difficile de passer en revue les quatre pages qui suivent, consacrées aux rapports entre *Guigemar* et Ovide: je suis un peu perdu devant l'usage qui est fait du texte, et même plus qu'un peu lorsque je lis, à propos des 'courtly mores of every day life', que Marie 'refuses to be silent about what she sees in that milieu: *Ne s'en deit taisir ne celer* (*Prologue* 3).' (293). Ce n'est vraiment pas de ça que parle le début du *Prologue!* De simples gloses et traductions nous ramèneront plus utilement au texte et à ses problèmes.

L'édition Rychner donne en note pour 239 '*le livre Ovide*, les *Remedia amoris* ', et son glossaire relève 'estreindre, G 240, *réprimer*, *retenir*'. Prenons deux traductions françaises des vers 239-40. Pierre Jonin, qui se base sur l'édition Rychner (p. XII), propose, sans plus, 'Le livre où Ovide apprend comment chacun réprime son amour...' (9); quant à Laurence Harf-Lancner, partie de l'édition Warnke, elle propose 'Quant au livre d'Ovide, où il enseigne à lutter contre l'amour...', et elle précise en note que 'Ce livre d'Ovide doit être les *Remedia Amoris*'. Cela seul trahit

[4] Une note renvoie à Burgess, *The lais of Marie de France: Text and Context*, Athens, U of Ga Pr, 1987, p. 135, et à un article de Hanning, *Courtly Contexts for Urban* cultus: *Responses to Ovid in Chrétien's* Cligès *and Marie's* Guigemar, dans *Symposium*, 35, 1981, p. 34, 39, 45.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quelques illogismes, montrant que des critiques se sont trouvés, consciemment ou non, devant une difficulté.

Les éditions de Rychner et de Warnke — celle-ci reprise par Laurence Harf-Lancner — mettent une virgule devant la relative commençant par *ou il enseine:* ils y voient donc une explicative. Or, cette virgule ne se défend que si *le livre Ovide* désigne sans ambigüité possible une œuvre dont le titre vient immédiatement à l'esprit du lecteur, pour une raison quelconque: unicité, célébrité hors pair, ou éclairage du contexte. Le premier critère est exclu; le second est moins évident qu'on le croirait; le troisième, à savoir d'abord les vers 236-8, ne pourrait que pousser à prendre ce livre pour l'*Ars amatoria,* mais est-il bien déterminant? Outre le voisinage, la syntaxe plaide en tout cas en sa faveur: *le livre Ovide* n'est pas complément d'objet direct de *gettout,* mais posé comme thème en tête de phrase ou de sous-phrase, et relayé par le pronom *le* au vers 241; on tendra dès lors, me semble-t-il, à l'identifier en rapport étroit avec les vers précédents. C'est évidemment à cette seule condition que la relative peut être considérée comme non déterminative, porteuse d'une précision qui, sans être indispensable, n'a cependant rien d'accessoire, en ce sens qu'elle doit s'opposer implicitement aux vers 236-8 et expliquer ainsi le rejet par Vénus; la virgule de 239 est à exclure s'il s'agit des *Remedia.*

L'affaire n'est pas entendue pour autant, car nous avons considéré la relative sous le seul angle formel; il convient maintenant de voir si une allusion à l'*Ars amatoria* est compatible avec sa teneur. La note où Rychner propose les *Remedia amoris* n'est certes pas en accord avec sa ponctuation. Pierre Jonin ne tient pas compte de cette ponctuation, mais s'il y renonce, il est conséquent avec une probable identification tacite du *livre Ovide* aux *Remedia.* En outre, il entend le verbe *estreine* comme Rychner, mais traduit par un indicatif ce qu'il devait analyser et interpréter comme un subjonctif; pourquoi? Laurence Harf-Lancner maintient la virgule dans sa traduction, alors qu'elle aurait dû y renoncer, puisque *le livre Ovide* est à ses yeux les *Remedia;* mais la note où figure cette identification est formulée comme une simple probabilité. Et l'un conserve 'chacun' au prix d'une invraisemblance ('chacun réprime son amour'); l'autre le néglige délibérément ou non, peut-être parce que le livre serait les *Remedia.* A-t-elle tort ou raison? Que de questions!

Que sont donc ces *Remedia amoris,* favoris de beaucoup? Le *Dictionnaire des œuvres*... les qualifie de 'Palinodie d'Ovide [...] sur son propre poème l'*Art d'aimer*. Écrite avec beaucoup d'esprit...'. Précisons à l'aide de quelques phrases empruntées au début de l'œuvre, dans la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

traduction d'Henri Bornecque parue en livre de poche: 'Si un amant brûle pour un objet qu'il lui plaît d'aimer et qui le paie de retour, qu'il jouisse de son bonheur et livre sa barque aux vents favorables. Mais s'il en est qui supportent pour leur malheur l'empire d'une maîtresse indigne de leur amour, pour se sauver, qu'ils éprouvent le secours de mon art. [...] Venez à mes leçons, jeunes gens trompés, qui, dans votre amour, n'avez trouvé que déceptions. Celui qui vous a appris à aimer vous apprendra à vous guérir. La même main vous apportera la blessure et le remède. [...] Le but utile que je me propose est d'éteindre une flamme cruelle et d'affranchir les cœurs d'un honteux esclavage.' (137 et 139). Bref, toute badinerie mise à part, il s'agit d'une leçon de désengagement, adressée à ceux qui n'arrivent pas à se défaire de liens importuns, — et non pas, notons-le bien, à tout un chacun. On comprendra peut-être que Vénus la désapprouve, si du moins on voit en elle un défenseur zélé de la fidélité. Mais le rapport avec le récit me paraît beaucoup plus difficile à établir: le couple vedette sera certes fidèle, et, pour parer à une séparation imminente, les amants échangeront un jour des moyens de rester indéfectiblement liés, mais... ils ne se sont même pas encore rencontrés! Et voir là une leçon, vaine, du mari jaloux reviendrait à imputer à l'auteur une maladresse de composition, car ce serait mettre abusivement en rapport une peinture importante avec un personnage qui n'est, au fond, qu'une utilité, dont le sort est scellé d'avance, et qui n'attirera pas la sympathie du lecteur.

Quant à *L'art d'aimer*, il se présente comme suit: 'S'il est quelqu'un de notre peuple à qui l'art d'aimer soit inconnu, qu'il lise ce poème, et, instruit par sa lecture, qu'il aime. C'est l'art avec lequel la voile et la rame sont maniées qui permet aux vaisseaux de voguer rapidement, l'art qui permet aux chars de courir légèrement: l'art doit gouverner l'Amour. [...] Avant tout, préoccupe-toi de trouver l'objet de ton amour, soldat qui, pour la première fois, affrontes des combats où tu es neuf. Consacre tes efforts ensuite à toucher la jeune fille qui t'a plu, et, en troisième lieu, à faire durer ton amour.' (15 et 17). Les deux premiers points, *trouver* et *toucher*, sont l'objet du livre I, le troisième, *faire durer*, du livre II; à cela s'ajoute un livre III, qui se propose de 'donner aussi des armes' (94) aux femmes. Au moment d'aborder les moyens de plaire, Ovide en souligne l'importance: 'Maintenant ce sont les moyens de captiver celle qui t'a plu que je voudrais t'indiquer: c'est le point le plus important de mon traité.' (29). Autrement dit, toute question de ton mise à part, l'œuvre s'affiche essentiellement comme un manuel de séduction; à ce titre, elle a d'ailleurs fait scandale, ce qui a amené Ovide à écrire les *Remedia*. S'il peut sembler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'époque classique (1530) pour "faire une première vente", en parlant d'un marchand (1640, intr.). ◊ *Étrenner* signifie aussi (v. 1680) "faire usage de (qqch.) pour la première fois".' De tels sens, qui impliquent l'idée de début, sont d'autant plus probables à date antérieure que, selon le même Robert, *étrenne*, qui a pour sens premier 'cadeau', conformément à l'étymologie, 'signifie ensuite par extension (v. 1185) "premier usage qu'on fait d'une chose", sens archaïque comme la locution *avoir l'étrenne d'une femme* "la déflorer" et l'emploi pour désigner (XIIIe s.) la première vente faite par un marchand dans sa journée.' Rappelons aussi que, selon les éditeurs Rychner et Henry (1974), au vers 419 du *Testament Villon*, 'l'expression *faire ses estraines*, non attestée ailleurs, reste de sens douteux. Le mot *estraines* paraît y signifier "commencement, début", et plus précisément, en rapport avec le mot *marcerot* du v. 417, "première vente que fait un marchand dans sa journée" (sens attesté dans Pathelin)'. D'ailleurs, on trouvait déjà dans le Tobler-Lommatzsch qu'*estreine* peut signifier 'Eröffnung, Anfang, Eingang'. En faut-il vraiment davantage pour se laisser convaincre? Je comprendrais donc comme suit les vers 239-40: 'Quant au livre d'Ovide, où il enseigne la manière dont chacun doit aborder son amour / entamer une relation amoureuse / entreprendre d'aimer'; ainsi transparaît une possible allusion au propos affiché de l'*Ars amatoria;* reste à trouver un rapport avec l'élément majeur du récit, à voir si l'intrigue a partie liée avec l'art d'aimer que Marie fait patronner par Vénus.

Recueilli et soigné par la dame et sa *meschine*, Guigemar tombe désespérément amoureux de la belle, sans se douter que, de son côté, elle s'est éprise de lui. La demoiselle de compagnie devine les sentiments de sa patronne, mais ignore s'ils sont partagés. Pour débloquer la situation, alors que la dame assiste à la messe dans son oratoire,

E cele vait al chevalier.
Assise s'est devant le lit,
E il l'apele, si li dit: 440
'Amie, u est ma dame alee?
Pur quei est el si tost levee?'
A tant se tut, si suspira.
La meschine l'areisuna: 444
'Sire, fet ele, vus amez!
Gardez que trop ne vus celez!...'

Malgré ce conseil d'y aller franchement et la promesse d'une aide, une fois mis en présence de la dame, Guigemar n'ose rien dire, par crainte d'une rebuffade; ces amoureux transis sont d'ailleurs tous deux *en grant effrei* (476). L'auteur commente alors:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mes ki ne mustre s'enferté
A peine en peot aveir santé.
Amur est plaie dedenz cors
E si ne piert nïent defors; 484
Ceo est un mal ki lunges tient,
Pur ceo que de Nature vient.
Plusur le tienent a gabeis,
Si cume cil vilain curteis 488
Ki jolivent par tut le mund,
Puis s'avantent de ceo que funt.
N'est pas amur, einz est folie,
E mauveistié e lecherie! 492
Ki un en peot leal trover
Mut le deit servir e amer
E estre a sun comandement.

Si la définition de l'amour figurant aux vers 483-6 est digne d'être épinglée, les vers suivants méritent tout autant d'intérêt, puisqu'ils stigmatisent la conduite de ceux qui le prennent pour une plaisanterie; au reste, l'apparent oxymoron de *vilain curteis* intrigue assez pour qu'on lui prête attention. Après *cil* (488), un des deux mots a forcément valeur de substantif, et c'est *curteis,* n'en déplaise à Tobler-Lommatzsch et peut-être à Rychner, qui, sous *vilain,* proposent l'un 'wenig höfisch', l'autre 'ces grossiers délicats': Warnke l'avait pourtant bien vu, puisqu'il traduisait *curteis* par 'Hofleute', et le mot est, par ailleurs, signalé aussi comme nom dans l'*Anglo-norman dictionary,* au sens de 'courtier'. Cette acception étant ici infléchie par la relative de 489, je comprends: 'comme ces vils galants qui font le joli cœur de par le monde'[9]. Lu ainsi, ce contre-exemple de bon comportement amoureux me semble pouvoir faire allusion à l'*Ars amatoria,* bien plutôt qu'aux *Remedia amoris.*

Lorsqu'enfin Guigemar sort d'indécision, il n'y va pas par quatre chemins, et parvient assez aisément à vaincre les réticences de la dame. Il faut citer tout ce passage, aussi savoureux qu'éclairant pour nous:

Amur li dune hardement,
Il li descovre sun talent: 500
'Dame, fet il, jeo meorc pur vus!
Mis quors en est mut anguissus:
Si vus ne me volez guarir,
Dunc m'estuet il en fin murir. 504
Jeo vus requeor de druërie:

[9] Versions antérieures: 'comme le font ces galants malappris qui courent le monde en faisant les jolis cœurs' (Jonin); 'comme ces amants de pacotille, qui papillonnent un peu partout' (Harf-Lancner); 'so wie jene ungehobelten Höflinge, die sich leichtfertig durch die ganze Welt hindurch vernügen' (Rieger & Kroll).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bele, ne m'escundites mie!'
Quant ele l'at bien entendu,
Avenaument ad respundu; 508
Tut en riant li dit: 'Amis,
Cist cunseilz sereit trop hastis
D'otrïer vus ceste priere:
Jeo ne sui mie acustumiere. 512
– Dame, fet il, pur Deu merci!
Ne vus ennoit si jol vus di:
Femme jolive de mestier
Se deit lunc tens feire preier 516
Pur sei cherir, que cil ne quit
Que ele eit usé cel deduit;
Mes la dame de bon purpens,
Ki en sei eit valur ne sens, 520
S'ele treve hume a sa maniere,
Ne se ferat vers lui trop fiere,
Ainz l'amerat, s'en avrat joie.
Ainz ke nuls le sachet ne l'oie 524
Avrunt il mut de leur pru fait.
Bele dame, finum cest plait!'
La dame entent que veir li dit
E li otreie sanz respit 528
L'amur de li, e il la baise.
Des ore est Guigemar a aise:
Ensemble gisent e parolent
E sovent baisent e acolent. 532
Bien lur covienge del surplus,
De ceo que li autre unt en us!

Ces vers se passent de commentaire — et je ne prétends pas en découvrir la portée: — ils confirment lumineusement que, pour Marie, le lien d'amour se crée dans une démarche sincère, franche et sans détour, qui exclut de part et d'autre toute manœuvre, toute stratégie: telle était bien la leçon de Vénus jetant au feu non les *Remèdes à l'amour*, mais le célèbre *Art d'aimer* d'Ovide; et cette leçon est plausible aussi dans le chef du commanditaire de la *peinture*.

## RÉFÉRENCES

BRAET, Herman. 1978. "Note sur Marie de France et Ovide (*Lai de Guigemar*, vv. 233-244)". In: *Mélanges Wathelet-Willem*, 21-25. Liège: Marche Romane.

*Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*. 1952. Paris: Laffont-Bompiani, 4 vol.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GODEFROY, Frédéric. 1937-1938. *Dictionnaire de l'ancienne langue française...* Paris, 10 vol.

HARF-LANCNER, Laurence (trad.). 1990. *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par L. H.-L., texte édité par Karl Warnke. – (coll. Lettres gothiques) –. s.l.: Livre de Poche.

JONIN, Pierre (trad.). 1977. *Les lais de Marie de France*, Paris.

KNAPTON, Antoinette. 1975. *Mythe et psychologie chez Marie de France dans* Guigemar. Chapel Hill: University of North Carolina.

MÉNARD, Philippe. 1969. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150-1250)*. Genève.

—. 1979. *Les lais de Marie de France*, Paris: PUF.

OVIDE. *L'art d'aimer* suivi de *Les Remèdes à l'amour* et *Les Produits de beauté pour le visage de la femme*, textes établis et traduits par Henri Bornecque, présentés par Roger Peyrefitte. – (Le livre de poche) –.(© '*Société d'Édition "Les Belles Lettres"*, *1960 et 1961* pour le texte, © *1963, Roger Peyrefitte* pour la préface'). Malgré le titre, les textes n'y sont pas; quant à la couverture, elle porte seulement: OVIDE, *L'art d'aimer*, présenté par Roger Peyrefitte. *Cuique suum!*

REY, Alain (dir.) e. a.. 1992. *Dictionnaire historique de la langue française...* Paris: Dictionnaires Le Robert, 2 vols.

RIEGER, Dietmar et KROLL, Renate (trad.). 1980. MARIE DE FRANCE. *Die Lais*, übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von D. R. unter Mitarbeit von R. K. – (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben.) – Munich. Suit l'éd. Rychner.

ROTHWELL, William e. a. 1977-1992. *Anglo-Norman Dictionary*, Londres.

RYCHNER, Jean (éd.). 1966. *Les Lais de Marie de France*, publiés par J. R. – (CFMA.) – Paris.

RYCHNER, Jean et HENRY, Albert (éd.). 1974. *Le Testament Villon*. – (TLF.) – Genève: Droz.

STAPLETON, M. L. 1992-1993. "Venus vituperator: *Ovid, Marie de France, and* fin' amors". *Classical and Modern Literature*, 13, 283-95.

TOBLER-LOMMATZSCH. 1925-2002. *Altfranzösisches Wörterbuch*. [Berlin, puis] Wiesbaden, 11 tomes.

WARNKE, Karl (éd.). 1925. *Die Lais der Marie de France*, herausgegeben von K. W. mit vergleichenden Anmerkungen von R. Köhler. – (Bibliotheca Normannica.) – Halle.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA *FINE AMOR* EN QUESTION: *IPOMÉDON* ET *IGNAURÉ*

MARIE-NOËLLE TOURY
Université Nancy 2

Dès 1170, c'est-à-dire en pleine expansion de la lyrique d'oc et au moment où apparaissent les premières chansons de trouvères, Marie de France écrit des lais dont l'unique sujet est l'amour. Contrairement aux poètes, elle prône un amour naturel, spontané, bien éloigné des arguties de la lyrique, un amour rarement heureux (*Guigemar*) et le plus souvent soumis à de telles contraintes (*Milon*) ou apportant de tels chagrins (*Yonec*, *Laostic*) qu'il est plus sage d'y renoncer (*Eliduc*) – parti qu'elle a sans doute adopté elle-même – et de se retirer dans un couvent. Dans deux de ses lais cependant, le malheur n'est pas le fait du destin, il est engendré par les amants eux-mêmes qui, bien que présentés comme parfaitement courtois, ne font montre d'aucune *mesura* et précipitent leur mort ou leur infortune. Le roi Equitan est *mult de grant pris* (v. 13)[1], il maintient *chevalerie* (v. 16), la dame, épouse de son sénéchal, a toutes les qualités de la dame courtoise (vv. 31-42), le roi la désire avant même de l'avoir vue, sur la foi de sa réputation, motif récurrent de la lyrique, et se déclare ensuite son *humme* et son *servanz* (vv. 175 et 179), rétablissant ainsi la hiérarchie obligée; mais, loin de maîtriser son désir et après avoir bafoué les principes les plus élémentaires de la chevalerie, il subit, ainsi que sa complice la plus affreuse des morts. Dans *Chaitivel* au contraire, c'est la dame qui, par son orgueil démesuré, cause le malheur de ses quatre soupirants. Pourtant aucune hyperbole n'est superflue quand il s'agit de décrire sa beauté et sa grâce (vv. 9-16 et 29-32) et une cascade d'adjectifs laudatifs qualifie aussi les chevaliers (vv. 36-40). La dame, qui se laisse ainsi longtemps adorer, préférant à un seul amant les hommages de plusieurs, finit par provoquer la mort de trois chevaliers et l'infirmité du quatrième. La vanité de la dame courtoise, qui se doit d'exercer une certaine *ricor*, est ici poussée à l'extrême, car Marie, bien avant les romans du XIII^e^ siècle, dénonce discrètement, dans sa peinture de l'amour, les écueils de la *fine amor* et montre clairement à quels excès ou même à quels mortels dénouements ils peuvent mener[2].

[1] Citations d'après Marie de France 1990.
[2] Voir Green 1975.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cependant les deux lais de Marie ne restent pas longtemps seuls à mettre en avant ces dérives, issues de la lyrique et que le genre romanesque met en scène; un nombre appréciable de textes battent en brèche cette conception univoque et trop angélique de l'amour 'fine', le plus souvent par le biais de la parodie et de l'ironie, quelquefois d'une manière plus radicale et souvent burlesque. Ainsi le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, qui se présente, pour plaire à la comtesse Marie de Champagne et lui obéir, comme la mise en roman des principes de la *fine amor*, porte en lui, dans le détail du texte, de sérieuses marques d'ironie qui en modifient assez fortement le sens obvie (Lefay-Toury, 1972: 290). Un roman comme *Le bel Inconnu* qui démolit allègrement tous les genres littéraires en vogue, n'épargne pas la *fine amor* et ses excès (Toury, 1998). Mais les deux textes qui font l'objet de cet article posent plus fortement la question de la validité de cette *amor* prétendue *fine*, qui cache sous son habillage idéologique des réalités beaucoup plus concrètes. L'un, *Ipomédon*, est un assez long roman, de 10580 vers octosyllabes, écrit 'peu de temps après 1180' (Holden, 1979: 11) par Hue de Rotelande, qui se nomme à l'intérieur et à la fin de son texte[3], l'autre au contraire, le *Lai d'Ignauré*, est un court texte anonyme de 650 vers, octosyllabes aussi, écrit au début du XIII^e^ siècle (Lejeune, 1938). Très différents par leur longueur et par leurs intrigues respectives, ces textes s'opposent aussi par le ton, *Ipomédon* se situe dans la mouvance des romans arthuriens, même si l'action se passe en Sicile et en Italie du sud, tandis que le *Lai d'Ignauré* confine dans plusieurs de ses épisodes au fabliau.

L'intrigue d'*Ipomédon*, envisagée dans son aspect le plus superficiel, est celle d'un roman courtois[4]: un jeune chevalier, fils du roi de Pouille, accomplit les plus grands exploits pour obtenir l'amour d'une jeune fille belle et vertueuse, devenue après la mort de son père duchesse de Calabre et qui a fait le serment solennel de n'épouser que le plus vaillant chevalier du monde, d'où son nom de la Fière. Après bien des difficultés et bien des combats éprouvants, le jeune homme voit ses efforts récompensés. M.-L. Chênerie, qui a traduit le texte pour les *Récits d'amour et de chevalerie*, signale, dans son *Introduction* au roman, plusieurs motifs folkloriques et de nombreux traits communs à d'autres récits de la même époque. Et elle analyse ce qui ressortit au roman courtois et ce qui relève de la satire ou de la parodie, sans vraiment classer le roman dans un genre ou un autre, car en effet il est inclassable[5]. Sans entrer dans les détails de

[3] L'auteur d'*Ipomédon* se nomme au vers 33 et aux vers 10552 et 53.

[4] Lyons (1965: 34), qualifie *Ipomédon* de 'roman de transition', entre roman antique et roman arthurien.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ce texte foisonnant où on trouve à peu près tout et son contraire, nous nous contenterons de rappeler ce qui renvoie à l'amour, qualifié à plusieurs reprises de *fine amor* et surtout ce qui le déprécie. On retrouve en effet, mis en roman, plusieurs des motifs de la lyrique, et d'abord celui de l'amour de loin; si Ipomédon décide de partir en Calabre, c'est qu'il a entendu vanter les mérites de la Fière:

> A une feste avint issi,
> Le valet a manger servi;
> Oÿt ces chivalers parler,
> La Fiere Pucele nomer
> Ke de Calabre esteit dukeise,
> Com ert anseignee e curteise. (vv. 211-6)

De même, un personnage épisodique, Adraste, seigneur d'Athènes, tombe lui aussi amoureux de la Fière en entendant parler d'elle et se rend au tournoi pour tenter de gagner sa main:

> Mut out la Fiere cuveitee,
> Mes el n'out unkes aquointee
> Ne de ses oilz ne l'out veüe
> Si li esteit l'amur creüe,
> E enpris out de li amer
> Pur sul oïr de li parler. (vv. 5563-8)

Un autre motif, celui du cœur séparé, si fréquent dans la lyrique, est longuement exploité par Hue de Rotelande au moment où Ipomédon et la Fière prennent conscience de leur amour:

> Entre eux est l'amur bien partie,
> L'un plus qe l'autre ne sent mye,
> Mes qe ly cors soient partiz,
> Si sount les quors d'amer onis;
> Ipomodon issi s'en voit,
> En hostage son quer i loit,
> Mes countre sel un autre en porte,
> Dont il gueres ne se comforte.
> Si sount ly quers entrechaungez
> Et sount entre els tels amitez,
> Qe nul de eux n'ad joie ne bien
> Ne nul de l'altre ne seit rien. (vv. 1297-1308)

Enfin le mal d'amour qui tenaille les amoureux, leur fait passer des nuits blanches sans qu'ils puissent trouver le sommeil, motif largement développé dans le roman depuis *Eneas*, occupe ici une bonne place. Ainsi la Fière:

[5] *Introduction* à *Ipomédon* (Bohler e.a. 2000).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'estut en la chambrë aler,
De doel ne poet plus demorer;
En son lit se lessa chaier,
Grant piece ne se pot mover,
Pausmee s'est, pale devint,
N'eut pas dedut q'al quer lui tint,
Mult se tint ore a maubaillee,
Tot son grant sens en folie. (vv. 937-44)

Quant à Ipomédon, il ne va guère mieux:

La noit n'a mie meins martire
Que la Fiere n'ot, mien escient,
Kar mult travaille a gref turment. (vv. 1114-6)

Ces caractéristiques, bien appuyées, désignent tout exprès le roman comme courtois. Mais, outre qu'elles sont très développées[6], trop par rapport à la norme qui se dégage des autres romans courtois et donc les dévalorisent, elles sont complètement néantisées par d'autres traits, ceux-là assez féroces qui ôtent au roman son caractère courtois et le caricaturent.

Ce sont d'abord la description et le comportement des deux héros qui attirent l'attention. Le nom de l'héroïne, la Fière, qui renvoie aussi bien au *Roman de Renart* qu'à la position orgueilleuse de la Dame dans la poésie lyrique, frappe d'autant plus qu'il est pris dans le réseau des noms grecs, Ipomédon, Ismène, Méléagre, Jason, Capanéüs, etc. On peut y voir une intention claire de moquer la jeune fille et de déprécier du même coup la dame courtoise, trop orgueilleuse, dont elle tient le rôle. Et effectivement, lorsque la Fière se sent atteinte par l'amour, elle est surtout indignée de ressentir ce sentiment pour un jeune homme inconnu, sans situation dans le monde et qui n'a pas encore fait ses preuves:

Mes or me est amur si adverse,
Auqes plus bas tant me met,
Qe m'afole pur un vallet (vv. 1030-2).

Quant à son portrait, il se déploie très longuement, d'une façon stéréotypée, selon toutes les règles de la rhétorique traditionnelle: son vêtement est décrit en premier, puis, de haut en bas, ses cheveux, ses yeux, sa bouche, ses épaules, ses hanches, ses bras, ses doigts (vv. 2211-2263), mais ensuite l'auteur insère un prétendu dialogue entre le récitant et un de ses auditeurs qui lui demande:

[6] Ménard (1969: 676) signale le motif de l'échange des cœurs 'souligné à grand renfort d'antithèses' (vv. 1297-1320).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quant si beaus out les membres tuz,
K'en dites vus de cel desuz
Ke nus apelum le cunet?
Je quit qe asez fut petitet. (vv. 2267-70)

La chute de ce long portrait académique est assez éloquente: cette petite interpolation montre clairement où se situe le véritable intérêt de ce que l'on appelle *fine amor*.

Cependant c'est le comportement d'Ipomédon qui parodie le mieux celui du chevalier amoureux. Après s'être épris de la Fière dès le premier soir et être passé pendant la nuit par toutes les épreuves rituelles (souffrances indicibles, pâmoisons, etc.), il décide, à la suite d'un long débat intérieur, de partir sans rien avouer de son amour et sans dire qui il est ni où il va. Puis, lorsqu'il revient à la faveur du tournoi, il conserve soigneusement son incognito grâce à trois armures différentes et, mieux encore, il fait semblant d'être allé à la chasse, de ne s'intéresser nullement aux armes et se fait railler cruellement par tous les assistants, aux antipodes du chevalier traditionnel, qui cherche à se faire aimer d'une dame, désire briller à ses yeux afin qu'elle puisse apprécier sa vaillance. Ensuite, quand la Fière se trouve dans une situation désespérée, vaincue par un prince indien, Léonin, repoussant de laideur, il vient lui apporter son aide, toujours sans se faire reconnaître, mais cette fois déguisé en fou, renvoi explicite à Tristan. Comme lui

Aturnez se est de estrange guise;
Tundre se fet, rere sun col,
Pur ben sembler musart e fol (vv. 7762-4).

Le roi de Sicile, Méléagre, oncle et suzerain de la Fière, est assis à table, comme Marc, avec la reine et toute sa cour. Ipomédon s'adresse à lui en des termes qui sonnent familièrement aux oreilles du lecteur:

Si vus di bien ke la reïne
Eüsse jo chuché sovine
Se il me fust venu en talent,
Kar el me ama mut durement (vv. 7835-40).

Ce à quoi la reine réagit exactement comme Yseut:

La reïne un petit rovi
E dit: certes unc mes nel vi (vv. 7839-40).

La parodie touche là la reine de Sicile, mais aussi le héros. C'est son amour pour la Fière qui est mis aussi en cause. Tristan, malheureux d'être séparé d'Yseut, avait pris ce déguisement pour l'approcher sans risquer d'être reconnu. Ipomédon se travestit sans raison apparente, et seulement,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pourrait-on dire, pour tourner en ridicule la reine de Sicile et l'amour qu'elle ressent pour lui. Cet intermède, qui démarque les *Folies Tristan*, semble bien être placé là dans ce but, alors que, pendant ce temps, la Fière est dans une situation dramatique et qu'Ipomédon la laisse dans son désarroi et n'agit qu'à la dernière minute. Il faut aussi, pour le narrateur, s'attaquer au *Tristan* de Thomas en donnant à l'histoire un dénouement heureux, à l'inverse de celui de Thomas, et susciter l'attention du lecteur dans l'épilogue, qui se fait sans équivoque l'écho de celui de Thomas:

> Ipomedon a tuz amanz
> Mande saluz en cest romanz,
> Par cest Hue de Rotelande (vv. 10559-61).

L'auteur salue tous les amants, non pas en son propre nom, comme Thomas, mais par l'intermédiaire de son héros Ipomédon, autre façon de se démarquer de lui.

Trois femmes, dans le roman, sont amoureuses d'Ipomédon, et dans des conditions qui sont fort éloignées de l'éthique de la *fine amor* et de l'amour dit courtois. Fière l'est du héros lorsqu'il est simple *vallet* servant à table et qu'elle ne sait rien de sa famille ni de ses aptitudes à accomplir des exploits. La reine de Sicile l'est d'un élégant chevalier qui est venu se mettre à son service et a seulement demandé au roi de lui accorder un don: celui de pouvoir amener la reine à sa chambre et de lui donner un baiser. Son service consiste à chasser et à prendre beaucoup de gibier, mais lorsqu'on parle de joutes, de tournoi ou de combats, Ipomédon détourne la conversation et semble ne pas s'intéresser à ce genre d'activité, ce qui, dans cette cour, est considéré comme une lâcheté. La reine est donc amoureuse d'un lâche. Enfin, lorsque se révèle la véritable nature d'Ipomédon, vainqueur du tournoi, elle regrette amèrement de ne pas lui avoir déclaré son amour – et ici on pense à la Guenièvre du *Lancelot* –, ce qui est tout à fait contraire au comportement de la véritable dame courtoise:

> En chambre s'en vet la reïne,
> La teste porte mut encline,
> Ben set ke finez est cest plet
> Senz recovrir, kar il s'en vet,
> Mut s'en repent, vive s'esrage
> Ke el ne li out dit sun curage; (vv. 7165-70).

Quant à Ismène, la suivante de Fière, c'est d'un fou qu'elle devient amoureuse, lorsque Ipomédon, déguisé, part avec elle pour aller délivrer la Fière des entreprises de Léonin. Peu à peu, constatant sa vaillance dans tous les incidents qui se passent en cours de route, elle change de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sentiment à son égard et, après un monologue où elle prend conscience de la force de son amour (vv. 9125-48), tente en vain de le séduire:

> Al lit celui vait erraument,
> Amur l'esprent, amur la haste,
> Od sa main suëf le taste (vv. 9150-2).

Ainsi trois femmes, reine et princesses, sont amoureuses d'un homme, successivement jeune «vallet», beau chevalier lâche, fou valeureux, qui ne se présente jamais comme le chevalier idéal, ce qui met en valeur le véritable caractère de l'amour de ces trois femmes, qui est la sensualité, ce dont Ipomédon se joue et que son créateur se plaît à souligner et dont il s'amuse.

Car ces trois comportements féminins sont pris dans un réseau continu de notations érotiques et de traits de misogynie, sans compter l'abondance des proverbes qui renforcent l'ironie. On a vu que la fin du portrait de la Fière fait tomber en quelque sorte l'idole de son piédestal. Le classique portrait féminin, comme celui d'Enide chez Chrétien de Troyes ou celui de Nicolette et de bien d'autres, s'arrête aux hanches pour passer directement au genou et évoquer la finesse du mollet et la blancheur du pied, en sautant toujours la zone intermédiaire. La notation supplémentaire concernant Fière la ravale au rang de femme à consommer, en même temps qu'elle met l'accent sur ce qui est le plus intéressant chez elle, qui permet l'accomplissement de l'amour et qui n'a que peu de rapport avec les soupirs désespérés de l'amant insatisfait. Mais c'est la reine de Sicile qui est surtout la cible de l'ironie de l'auteur. Son désir pour Ipomédon est souvent rappelé, et particulièrement à l'aide de métaphores érotiques comme celle-ci:

> Cele erbe mut pres de sun flanc
> Eüst mut volenters liee,
> De ren ne serreit si hetee (vv. 5454-6).

La misogynie, fréquente au Moyen Âge, pour ne pas dire générale, est éparse dans le roman. La femme est versatile et peu sage, telle que la montre cette réflexion d'Ismène elle-même:

> Ffeme n'ert ja mes del tut sage,
> Nus tutes avum tel curage
> Ke, certes, tuz jurz cuveitum
> Ço ke nus aver ne pooum,
> Ne de ço gueres ne nus est
> Ke nus pouum aver tut prest (vv. 5955-60).

D'autre part la plus grande accumulation de proverbes se situe lorsque la Fière est en proie aux affres de l'amour (vv. 945-1098); c'est juger la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

douleur amoureuse de la Fière à l'aune de la sagesse populaire; donc ne pas en faire quelque chose d'exceptionnel alors que, par ailleurs, ses tourments sont longuement développés. Et Ipomédon, qui souffre lui aussi, n'a pas droit, au moins dans cette circonstance[7], à cette avalanche de proverbes, comme si sa souffrance à lui était plus vraie que celle de Fière.

Enfin la comparaison entre le prologue et l'épilogue est assez éloquente. Le roman s'ouvre sur un éloge, tout à fait traditionnel, du savoir et de sa transmission. Il ne faut pas garder pour soi sa science mais en faire profiter tout le monde; thème rebattu dans un grand nombre de prologues. Il se poursuit avec l'affirmation que ce texte est traduit du latin, autre topos aussi fréquent. Il se termine sur le désir de l'auteur, qui se nomme à ce moment, d'intéresser ses auditeurs/lecteurs et de ne dire que la vérité, autre motif récurrent. C'est donc un prologue très classique, interchangeable et qui pourrait ouvrir nombre d'autres romans ou récits. Puis, aux deux tiers de son roman, entre les vers 7175 et 7202, Hue, qui se nomme à nouveau, fait une pause et son ton, puisque c'est alors lui qui parle et non plus le narrateur, est sensiblement différent de celui du prologue. Sur le mode plaisant, il reprend, pour la nuancer, et la nuancer tellement qu'elle n'est plus crédible, son affirmation de vérité:

> Hue dit ke il n'i ment de ren,
> Ffors aukune feiz, neent mut,
> Nuls ne se pot garder par tut, etc. (vv. 7176-8).

Il étend son propos à tous les ouvrages de fiction qu'il appelle *de mentir l'art* (v. 7185) et dont il cite les deux qualités principales: ne pas sortir de son sujet et écrire en beau langage (vv. 7192-7200). Puis il termine sur une pirouette: si vous m'écoutez bien, vous en serez plus savants (vv. 7201-2), ce qui n'a pas beaucoup de sens dans la mesure où il vient d'avouer qu'il ment. On n'est pas plus savant à écouter des choses fausses, tout au plus est-on distrait. Mais c'est l'épilogue qui est particulièrement instructif quant au point de vue de Hue de Rotelande sur l'amour. Il précise d'abord, de façon superfétatoire, que les deux amants,

> [...] se entreaiment tant par amur
> Ke il se entrefoutent tute jur (vv. 10515-6).

On remarquera que l'aboutissement premier de toutes les aventures, les quiproquos, les doutes, les chagrins engendrés par l'amour 'fine' est

[7] Les vers 2621 à 2632, placés dans la bouche d'Ipomédon, ne sont qu'une suite de proverbes, énumérant toutes les bonnes raisons qu'a le jeune homme de quitter la cour de la Fière pour aller servir le roi de Sicile. Cette accumulation souligne le ton amusé et ironique du narrateur envers son jeune héros, qui se donne comme il peut le courage de quitter la Fière.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

finalement un amour très sensuel et crûment dénommé, bien précisé par la symétrie *entreaiment* et *entrefoutent*. Puis, après avoir indiqué que Fière et Ipomédon vécurent longtemps ensemble très heureux et eurent beaucoup d'enfants (v. 10540), l'auteur, puisque c'est toujours lui qui parle, renvoie le lecteur, pour la suite de l'histoire d'Ipomédon, à celui qui écrira l'histoire de Thèbes, ce qui est encore une plaisanterie, puisque le *Roman de Thèbes* date de 1150 environ, c'est-à-dire quelque trente ans avant *Ipomédon* et que, par conséquent, la suite de l'histoire d'Ipomédon n'est plus à écrire. Mais le plus important se trouve dans le dernier paragraphe. Après avoir salué tous les amants de la façon ambiguë dont nous avons déjà parlé, Hue de Rotelande leur recommande à tous, de la part du dieu Amour, d'aimer loyalement, ce qui n'est pas une nouveauté, mais surtout il leur donne toute licence de prendre du plaisir là où ils le trouveront et leur promet l'excommunication s'ils n'arrivent pas à leurs fins. Il s'y trouve même la métaphore sexuelle, non pas de l'écriture, mais de la chose écrite, sous la forme d'une charte. S'il est une femme incrédule ou ignorante, *dame u pucele / u riche vedve u dameisele* (vv. 10573-4), qu'elle vienne le voir et il la lui montrera

> E ço n'ert pas trop grant damages
> Se li seaus li pent as nages (vv. 10579-80).

La grossièreté du dernier mot et de l'image suggérée par la métaphore ne laisse aucun doute sur le point de vue de Hue de Rotelande sur la *fine amor* et son hypocrisie. L'aboutissement de tout le roman réside dans ces derniers vers. Les sept années qu'Ipomédon a passées à guerroyer, à tournoyer, sont comme néantisées. Hue prend sa place; il attend toutes les femmes qui ne sont pas persuadées de la vérité de ses paroles; qu'elles viennent le voir et elles en repartiront convaincues. Au début du roman, c'est la science qui est mise en valeur et l'importance de sa diffusion; à la fin c'est l'amour, non pas la *fine amor* et ses impératifs, son éthique rigoureuse, mais l'amour charnel dans sa réalité la plus crue. C'est ce que dira aussi Jean de Meun, quelques décennies plus tard, dans son *Roman de la Rose*, en réaction de celui de Guillaume de Lorris dont le héros avait suivi le chemin difficile et sans succès de la *fine amor*.

Le *Lai d'Ignauré*, bien qu'antérieur à *Ipomédon*, présente un degré de plus dans la dénonciation de la *fine amor* hypocrite qui cache sous des aspects édifiants, une sensualité débridée, laquelle est surtout l'apanage des femmes, l'homme, en l'occurrence, ne faisant que profiter des bonnes fortunes qui se présentent à lui.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La trame narrative de cette histoire est la légende du cœur mangé, telle qu'elle apparaît dans le lai perdu de *Guirun* dont Thomas nous transmet une trace dans son *Tristan* (Lacroix – Walther, 1989: 374), puis dans la *Vida* de Guilhem de Cabestanh (1924: 31-51) au début du XIII^e^ siècle et dans le *Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, de Jakemes (1936), à la fin du XIII^e^. L'histoire est toujours la même: une dame a un amant que le mari découvre; il le tue, fait cuire son cœur et le donne à manger à la dame qui, une fois connu le mets qu'elle a consommé, meurt, d'une façon ou d'une autre selon les versions; soit elle se jette par la fenêtre, soit elle se laisse mourir de faim. Le *Lai d'Ignauré* est clairement une contrefaçon de cette légende dans un but évident. L'atmosphère générale du lai est éminemment courtoise. Toute l'action se passe dans un château magnifique *a Riol, un noble chastiel* (v. 20); les douze pairs d'Ignauré sont des chevaliers vaillants, sages et riches, leurs épouses des dames de haut lignage, belles et élégantes:

> Chascuns ot femme biele et gente
> De haut linage, de grant gent, (vv. 41-2).

Et Ignauré, grâce à sa prouesse, s'est acquis une renommée immense:

> Il fist tant par sa proeche
> K'il n'avoit en tout le païs
> Nul chevalier de si haut pris, (vv. 23-5).

Les lieux de l'intrigue sont le verger et la chambre, traditionnellement les lieux de l'amour dans la lyrique et le roman courtois. Dès le début cependant ce tableau parfait comporte quelques ombres: d'abord Ignauré n'a pas une seule maîtresse, il en a douze, les épouses des douze pairs; ensuite, bien qu'il soit qualifié de preux sans égal, le plus haut fait qui lui soit attribué à titre d'exemple, c'est d'aller au bois et d'en rapporter l'arbre de mai lorsque arrive le printemps, accompagné de jongleurs, armés de flûtiaux et de chalumeaux. Plus grave, on s'étonne dans son entourage qu'il puisse participer aux tournois, étant donné ses maigres ressources, les tournois étant une source de dépenses assez considérables; s'il le peut, c'est grâce à la générosité de ces dames:

> Et si n'avoit c'un poi de rente
> ...
> Mais les dames trop li donnoient, (vv. 60-2).

et l'auteur de gloser: 'comme il était galant cet Ignauré!'[8], (*molt estoit Ignaures dansiaus!*, v. 64). Une deuxième fois, plus loin dans le lai, une

[8] Toutes les traductions des vers d'*Ignauré* sont de Danielle Régnier-Bohler (1979: 221-239).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

allusion est faite au personnage qui l'accompagne pour collecter ses 'redevances':

> Avoec lui avoit un aufage
> Ki li faisoit tout son message
> Icil li assambloit sa rente, (253-5).

Ce genre d'homme, entretenu par des femmes riches, porte un nom qui n'est pas spécialement un qualificatif laudatif et qui n'est pas non plus la caractéristique d'un chevalier. Quant aux dames, elles sont dites 'ardentes au plaisir', (*ki plaines ierent de reviaus*, v. 62); elles ne pensent qu'à s'amuser et leur jeu de la 'confession' n'est pas la sorte de divertissement que l'on attendrait de nobles et vertueuses épouses. L'atmosphère courtoise évoquée dans les premiers vers du lai, tourne peu à peu au fabliau. Pendant une année en effet, tout va bien. Ignauré, pour qui 'le plaisir était une habitude quotidienne',

> Molt estoit de grant deduit
> Chascun jor l'avoit a coustume, (vv. 34-5)

rend visite à toutes ses maîtresses l'une après l'autre et personne, ni les maris ni les femmes, trompés les uns et les autres, ne se doutent du jeu d'Ignauré. Puis, après les révélations opérées par la 'confession', s'installent la jalousie et le désir de vengeance que, finalement, les malheureuses n'ont pas le cœur d'accomplir. Enfin, de la jalousie on en vient au drame, lorsque les maris sont avertis de leur infortune. Ignauré est pris en flagrant délit, mis à mort et châtré.

Cependant le drame porte une coloration burlesque en même temps qu'une très vive satire de la *fine amor*. Le burlesque est évidemment le tableau imaginaire de ces dames se régalant sans le savoir de ce qu'elles avaient tant aimé d'une tout autre façon. La satire se situe dans le fait que c'est le 'cinquième membre' d'Ignauré,

> Tout le daerrain membre aval
> Dont li delis lor soloit plaire, (vv. 542-3),

qui constitue la part la plus importante du repas que les maris leur servent. Le cœur n'est qu'ajouté: *le cuer avoec nous meterons* (v. 545), disent-ils. D'ailleurs lorsque le mari de la dame la plus concernée, celle qui a joué le rôle du prêtre, révèle à sa femme la nature du mets qu'elle a mangé, il ne fait aucune allusion au cœur; il ne mentionne que le reste:

> Mangié avés le grant desir
> Ki si vous estoit em plaisir, (vv. 567-8).

Puis les autres dames, mises au courant à leur tour, font vœu de ne plus jamais rien manger *si présieus més n'avoient* (v. 686), ce qui renvoie tou-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jours au même objet. Enfin elles se laissent toutes mourir, déplorant le plaisir qu'Ignauré leur donnait, *toutes plaignoient son delit* (v. 615). Ce qui dit bien que cet amour prétendu *fine*, dans la mesure où il se déploie dans l'atmosphère très courtoise du château de Riol, n'est en réalité qu'une pulsion sensuelle qui se dissimule hypocritement sous de beaux sentiments. À côté de toutes les amantes qui meurent d'amour contrarié ou malheureux, celles-ci meurent de frustration de plaisir. Et leur lubricité est plusieurs fois mise en avant, d'abord par le narrateur, mais aussi par leurs propres maris qui n'hésitent pas à les traiter d'*ordes gloutes* (v. 537).

Le renvoi à la *fine amor* est encore souligné dans l'épilogue qui comporte aussi une belle ambiguïté. Le narrateur prend la parole en son propre nom pour louer celle qui apparaît comme son amie. Et dans une transition assez risquée, il indique que c'est elle qui a sauvé le lai de l'oubli, ce dont il faut lui savoir gré:

> Et beni[e] soit kil fist faire
> Cest lai ki as amans doit plaire! (vv. 627-8).

Une question se pose. Cette dame est-elle une des maîtresses d'Ignauré qui a voulu que leur histoire perdure? C'est au moins ce que la fiction peut laisser supposer, d'autant que les derniers vers déclarent que le lai a été composé en mémoire d'Ignauré. Or cette dame est louée à la façon de celles des romans courtois et même de la lyrique de la *fine amor*: elle est modeste et gracieuse, plus blanche que neige:

> Elle est simple, et bien polie
> Et plus blanche que nois negie, (vv. 633-4)

et le narrateur/amant, comme le poète/amant, est attaché à elle par des liens indestructibles, il est dans une très douce prison:

> Molt sui en tres douche prison
> Issir n'en quier par raenchon, (vv. 655-6);

or le lai a été nommé le lai du Prisonnier:

> Franchois, Poitevin et Breton
> L'apielent le *Lay del Prison*, (vv. 659-60).

Nouvelle ambiguïté: le prisonnier est à la fois le malheureux Ignauré et le narrateur qui se nomme Renaut (d'ailleurs se nomme-t-il ou nomme-t-il celui qui témoigne de la façon dont mourut Ignauré? le texte n'est pas clair). Habilement, par une série de renvois et d'analogies, le narrateur, après avoir porté un rude coup à l'utopie de la *fine amor*, semble y souscrire pour lui-même, allant jusqu'à affirmer qu'il ne peut pas, dans le

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

portrait qu'il trace de son amie, parler de ce qui est couvert, dont il ne peut juger que de l'extérieur, ce qui sous-entendrait une parfaite chasteté; mais son langage est marqué d'ironie (vv. 629-652). Enfin le narrateur inscrit son histoire dans la mouvance des lais de Marie de France: il enclôt son récit entre un prologue, où il annonce qu'il veut écrire un beau récit dont on pourra tirer un enseignement et un exemple utiles,

> Sens est perdus, ki est couvers.
> Cis k'est moustrés et descouvers
> Puet en auchun liu semenchier, (vv. 11-13),

qu'il va raconter l'aventure fort singulière d'un chevalier, arrivée jadis en Bretagne (*une aventure molt estraigne / que, jadis, avint en Bretaigne*, vv. 15-16), et un épilogue, où il indique l'origine du nom: *Lai du Prisonnier*; tous éléments qui renvoient d'une façon très claire à Marie de France. Indiquons encore que le Prologue, comme celui d'*Ipomédon*, contient tous les *topoi* habituels des prologues du XII^e^ siècle: le savoir qu'il ne faut pas cacher, car il peut faire germer en quelque lieu une semence, l'histoire qui mérite bien d'être gardée en mémoire, une déploration sur un siècle qui ne s'intéresse qu'à la richesse, ce qui marque le désir de l'auteur d'intégrer son récit plus largement dans la littérature de son temps. Et jetons un coup d'œil sur le dernier vers: Ignauré

> Ki por amours fu desmembrés, (v. 664),

qui constitue, dans l'optique de la *fine amor*, une curieuse association de termes.

Quant aux premiers mots: 'Celui qui connaît l'amour' (*Cors ki aimme*...), on peut les compléter, après avoir lu le lai, par: 'sait qu'il n'est rien d'autre qu'un appétit sensuel'.

Notons enfin que, dans *Ipomédon* comme dans le *Lai d'Ignauré*, et selon la misogynie générale de l'époque, ce sont les femmes qui sont désignées comme perturbatrices, celles dont l'orgueil et la sensualité sont à l'origine de tous les malheurs de l'homme.

## RÉFÉRENCES

GREEN, R. 1975. "*Fin'amors* dans deux lais de Marie de France: *Equitan* et *Chaitivel*". *Le Moyen Âge* 81. 265-272.

GUILHEM DE CABESTANH, 1924. Guilhem de Cabestanh, *Les Chansons*, éd. LANGFORS, Arthur. – (Les classiques français du Moyen Age, 42). – Paris: Champion.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HOLDEN, A. J. (éd.). 1979. *Ipomedon, poème de Hue de Rotelande (fin du XII^e siècle)*. – (Bibliothèque française et romane, série B, 18.) – Paris: Klincksieck.

JAKEMES, 1936. Jakemes, *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de* Fayel. Éd. DELBOUILLE, Maurice. – (Société des anciens textes français, 81.) – Paris.

LACROIX, Daniel – WALTHER, Philippe (éds.). 1989. *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*. Textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés. – (Lettres gothiques.) – Paris: Le Livre de Poche.

LEFAY-TOURY, M.-N. 1972. "Roman breton et mythes courtois: l'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes". *Cahiers de civilisation médiévale* 15. 193-204 et 283-293. Voir aussi: TOURY.

LEJEUNE, Rita (éd.). 1938. *Le Lai d'Ignauré ou le Lai du Prisonnier*. – (Académie Royale de Langue et de Litt. Fr. de Belgique, Textes anciens, 3.) – Bruxelles.

LYONS, Faith. 1965. *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*. Paris – Genève: Droz.

MARIE DE FRANCE. 1990. *Lais de Marie de France*, trad., prés. et annotés par HARF-LANCNER, Laurence. Texte éd. par WARNKE, Karl. – (Lettres gothiques.) – Paris: Le Livre de Poche.

MÉNARD, Philippe, 1969. *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150-1250)*. Paris – Genève: Droz.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1979. *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois des XII^e et XIII^e siècles*. Mis en français moderne. – (Série "Moyen Age".) – Paris: Stock.

– (dir.) e.a. 2000. *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XIV^e siècle*. – (Bouquins.) – Paris: Robert Laffont.

TOURY, M.-N. 1998. "*Le Bel Inconnu*, un roman de l'ironie". In: *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, t. 2, 1399-1407. Paris: Champion. Voir aussi: LEFAY-TOURY.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE BON DIEU ET TOUS SES SAINTS – DANS LES FABLIAUX

EWA DOROTA ŻÓŁKIEWSKA
Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Varsovie

Les fabliaux, comme toute la littérature médiévale, restent en rapport intime avec le sacré. Cependant l'image du sacré que l'on y trouve est spécifique, éloignée aussi bien de celle de la littérature religieuse que de celle de la littérature courtoise. Bakhtine (Bakhtine, 1970), qui lie les fabliaux à la production populaire et carnavalesque, parle dans leur cas de la profanation du sacré, Gourevitch (Gourevitch, 1996) de son élévation à travers l'abaissement, enfin Kasprzyk (Kasprzyk, 1988) d'une certaine familiarité avec le culte chrétien.

Le merveilleux chrétien traditionnel, rare dans les fabliaux, y est marqué d'habitude d'une teinte folklorique sinon nettement païenne. Un bon exemple à cet égard est le fabliau *Les Souhais* de Gautier le Leu (*NRCF* IX:135-148), avec ses oiseaux noirs-anges déchus.

Les fabliaux sont écrits dans un style que la tradition classique aurait appelé le style bas, et dont l'un des traits caractéristiques est l'utilisation de la langue parlée, réelle ou simplement prétendue telle. Cela implique certaines techniques d'écriture, entre autres, l'introduction des invocations à Dieu et aux saints, propres aux parlers quotidiens de toutes les époques. Comme dans la langue parlée, ces expressions, presque toujours formulaires et figées, ont peu de commun avec un réel appel au sacré, appel que l'on retrouve par exemple dans la prière. Leur but est surtout de faciliter la communication humaine. Les invocations à Dieu et aux saints apparaissent dans différents types d'expressions: toutes sortes de formules de politesse (accueil, adieu, remerciements), mais aussi demandes, serments, jurons traditionnels.

Dans les fabliaux ces expressions peuvent remplir des fonctions multiples. Avant tout, et presque toujours, une fonction purement stylistique: créer l'illusion de la langue parlée, langue commune avec le public. Cette illusion devait être, bien sûr, renforcée par la présentation orale de nos textes. D'autre part, cela explique pourquoi les expressions de ce type apparaissent surtout dans les dialogues. La narration et les interventions d'auteur en sont presque dépourvues. Cette première fonction, presque générique, reste essentielle et elle est propre à la plupart des invocations.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cependant il y en a d'autres, quoiqu'elles apparaissent moins fréquemment.

La seconde fonction, elle aussi du domaine de l'écriture, est de souligner, ou plutôt de grossir certaines émotions, aussi bien positives que négatives. Dans le fabliau *Le Prestre et le Chevalier* (*NRCF* IX: 67-127), une malheureuse jeune fille, forcée par son oncle à se donner à un inconnu, pleure son pucelage:

> Et maudist molt souvent sa vie
> De Dieu, le fil sainte Marie,
> Et le santé ki le soustient (vv. 676-678)

Il arrive que pour souligner de fortes émotions négatives, telle la colère, l'auteur introduise des jurons. Ainsi par exemple dans le fabliau *Estormi* (*NRCF* I:1-27) le valet, furieux parce qu'il ne comprend rien à ce qui lui arrive va dire:

> Vois, por le cul sainte Marie,
> Fet Estormi, je suis matez! (vv. 488-489)

et un peu plus loin

> Vois, fet il,cil prestres m'eschape!
> Par le cul Dieu, il s'en reva! (vv. 522-523)

Souvent les émotions des héros des fabliaux sont mensongères et jouées. Une invocation, bien placée, doit faire croire à la sincérité de la personne qui parle. Grâce à Auberée (*NRCF* I: 161-312), maquerelle réputée, la femme d'un bourgeois a passé la nuit avec son amant. Le matin Auberée l'a menée à l'église et fait alors semblant d'être choquée par la conduite du mari: il aurait forcé sa femme à passer les matines devant l'autel de Notre-Dame. Voici les lamentations de la vieille:

> De cel tendron qui ier fu nee
> Qui deust la grant matinee
> Dormir ceanz souz les cortines!
> Et vos l'envoiez a matines!
> A matines! Lasse, coupable!
> De Damle Deu l'esperitable
> Soie je,dist ele,saignie
> Et ennoree et beneie!
> Veus en tu fere papelarde? (vv. 508-516)

Comme nous le voyons l'invocation à Dieu a ici, en plus et vu la situation, un caractère comique. Et cette fonction d'élément comique est souvent propre à certaines expressions figées que, par ailleurs, on pourrait croire tout à fait innocentes. Dans le fabliau *Le Prestre et le Chevalier*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(*NRCF* IX:67-127), l'auteur nous propose toute une cascade d'invocations aux différents saints. Après des expressions banales telles que: *par Dieu, par Dame Dieu, par le Roi de gloire, par le fil Sainte Marie, par sainte Marie* viennent séparément: saint Lambert, saint Gilles, saint Nicolas, par couple: saint Pierre et saint Paul, saint Jacques et saint Martin, saint Amadour et sainte Afflise, avec des précisions topographiques: saint Ladre d'Avallon, saint Aliste de Hanstone, saint Julien de Bièvre, sainte Gietrus de Nivelle, Saint Martin que l'on vénère à Sens, et enfin *tout li cor saint qui sont a Romme* (v. 994).

Un type parallèle de fonction comique intervient dans le fabliau *Saint Pierre et le jongleur* (*NRCF* I:103-160), mais renforcé encore par l'identité du personnage qui prononce les invocations et par le lieu où la scène se passe. Saint Pierre, en mission spéciale en Enfer, joue aux dés avec un jongleur. Excité, il jure *de par le seint-Esprit* (v. 205), *par toz les sainz qui sont a Rome* (v. 225), *par seint Michel* (v. 243), *par seint Germain* (v. 293) et *enfin par Dieu* (v. 319).

L'invocation à un saint peut être aussi redondante par rapport au comique propre à l'action même. A titre d'exemple, d'ailleurs classique, on se référera au fabliau *Le chevalier à la robe vermeille* (*NRCF* II; 241-307). Ayant réussi sa ruse, l'infidèle femme du chevalier conseille à ce dernier de solliciter saint Arnould, célèbre patron des cocus:

> Et devez bien en cele terre
> Monseignor saint Hernoul requerre:
> Vos deussiez des l'autre esté
> Avoir a son mostier esté
> O chandele de vostre lonc! (vv. 294-298)

Dans le fabliau des *Deux Anglais et l'anel* (*NRCF* VIII:171-181) un des héros jure *Por seint Almon* (Edmond, roi d'Est-Anglie), saint typiquement anglais. Et voilà que l'auteur du fabliau fait un clin d'oeil à son public bien français. Mais ce n'est pas tout. Le fait de se référer à un saint roi anglais introduit dans la narration certaines informations complémentaires. Et telle est la dernière fonction des invocations aux saints dans les fabliaux, fonction que l'on pourrait appeler informative.

Certains saints nommés par l'auteur facilitent la localisation géographique de l'action. Pour l'auteur cela peut être même une possibilité de construire, à partir d'un schéma narratif assez imprécis, une historiette bien locale. Il existe deux versions du fabliau *Les trois Dames qui troverent l'Anel* (*NRCF* II: 215-240). Selon les éditeurs, la première est difficile à localiser, par contre la seconde dont l'auteur est un certain Haisiau, connu par d'autres fabliaux encore, provient de la région

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

normande. Or c'est dans ce texte justement qu'une des héroïnes jure par saint Huideveret de Gournai, patron de Gournay-en-Bray, localité qui se trouve à cinquante kilomètres de Rouen.

Les invocations à Dieu et aux saints facilitent aussi une succincte caractéristique du héros à travers son parler. Le fabliau, en tant que genre bref, ne peut pas se permettre une longue description du personnage, mais la langue que celui-ci parle indique déjà bien l'essentiel de son caractère. Voilà comment dans le fabliau *Le Pretre comporté* (*NRCF* IX:1-66) un prieur rusé, voulant piéger son évêque, lui parle d'une manière savante, bien soignée et respectueuse:

> Chieus qui fist toute creature
> Vos otroit grant boine aventure
> Par sa douchour et par sa grascel (vv. 982-983)

Cependant, dans leur majorité, les formules en question sont beaucoup plus simples. Le plus souvent on rencontre des: *Ha! Dieus, par Dieu* (ou *par* + le nom du saint), *Por Dieu merci, Dieus m'aist! Se Dieu me salt, Dieu vos beneie, Dieu vos gart! Dieu vos comant, Par le cuer Dieu, En non Diu, Se Dieu plaist, Par le saint Diu, Que Diex me doinst... par la foi que je doi a...* (Dieu, nom d'un saint), etc.

Si l'auteur complique la formule, c'est d'habitude dans un but comique. Tel est le cas du fabliau *La demoisele qui ne pooit oir parler de foutre* (*NRCF* IV:57-89). Un jeune couple procède à l'initiation sexuelle de la jeune héroïne, en expliquant, d'une manière métaphorique, l'usage amoureux de certaines parties du corps féminin. L'auteur contraste ici l'invocation à Dieu et le sens caché de la parole de la jeune fille:

> Puis lest aval couler sa main,
> Si la mist droit sor le poinil;
> Ami, qu'est ce ci? Fet il.
> Par Dieu, qui fist et mer et monde
> C'est li plus biaus praiaus du monde.
> Praiaus, voire, par Dieu, c'est mon! (vv. 77-81)

Dans les fabliaux, le plus souvent, apparaît le nom de Dieu. Dans les tables des noms propres du *NRCF*, nous en trouvons plus de mille occurrences avec le nom *Dieu (Dieus, Diex, Diew, Diez, Diu, Dius, De, Deu, Deus)* en premier lieu, puis *Dame Deu* (*Dame Deus, Damedeu, Damedeus, Dame Dieu, Damedieu, Dame Dieus, Damedieus, Dame Dieux, Damedieux, Dame Diu, Damerdeu, Damerdeus, Damle Deu, Damle Dieu, Damle Dieus, Dampne Dee, Dampne Dieu, Danmedieu, Demle Deu*), et enfin *Be* (*Beu, Bieu, Bieus, Bul*). Il arrive que les auteurs utilisent des noms plus complexes tels que: le Roi céleste, le Roi débonnaire, le Roi

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de gloire, le Roi du Paradis. Il est intéressant de constater que le nom de *Marie* et surtout de *Notre Dame* apparaît beaucoup moins souvent et surtout dans l'expression: *le fil Sainte Marie*. Encore moins courante est l'invocation à *Jhesu, Jesu Christ, Jhesucrist* ou *Christ*.

Parmi tous les saints du Bon Dieu, les auteurs des fabliaux aiment le plus saint Martin (37 occurrences – mais une confusion entre le saint évêque de Tours, et le saint confesseur du diocèse de Sens n'est pas exclue); ensuite viennent saint Pierre (30 occurrences), saint Germain (22 occurrences, mais là aussi la confusion entre le saint évêque de Paris et le saint évêque d'Auxerre reste possible), saint Paul (22 occurrences), saint Denis et saint Nicolas (13 occurrences chacun) et enfin saint Omer (10 occurrences). Les premiers en liste sont d'ailleurs les saints qui apparaissent en personne dans les fabliaux. Saint Martin est le seul qui daigne descendre ici-bas et être en contact avec les humains (*Le Couvoiteus et L'Envieus* de Jean Bodel – *NRCF* VI: 273-287; et *Les quatre Souhais saint Martin* – *NRCF* IV: 189-216). Saint Pierre, par contre, visite une fois l'enfer (*Saint Pierre et le jongleur* – *NRCF* I: 103-160) et, une autre fois, essaie de chasser du Paradis l'âme d'un vilain, avec l'aide de saint Paul et saint Thomas (*Le vilain qui conquist le Paradis par plait* – *NRCF* V: 1-38).

Il semble que certains grands auteurs de fabliaux utilisent les invocations à Dieu et aux saints à des fins bien précises. Dans les textes de Jean Bodel, ces expressions n'ont nullement la même fonction que dans les textes de Jean de Condé. Le fait peut être lié soit à la personnalité du poète soit à l'évolution (ou plutôt à la dégénération) du genre.

Ainsi, pour Bodel, les invocations à Dieu ont surtout un caractère structural. Point de gratuité dans leur apparition. Quand la femme du vilain de Bailleul (*NRCF* V: 223-249) fait croire à son bêta de mari qu'il est mort, elle utilise une expression qui, même si elle ne fait pas avancer l'action, reste redondante par rapport aux faits et gestes de l'héroïne:

> Frere, dist ele, tu es mors:
> Dieus ait merci de teue ame! (vv. 60-61)

Dans *Brunain la vache au pretre* (*NRCF* V: 39-48) l'expression 'donner pour Dieu' qui revient à tous les moments cruciaux de la narration joue à double sens car les deux héros donnent réellement leur vache au prêtre 'pour Dieu'.

> Biaus sire, fet il a mains jointes,
> Por l'amor Dieu Blerain vous doing. (vv. 26-27)

Ce qui est aussi caractéristique pour les fabliaux de Bodel, c'est le manque d'invocations aux saints. L'auteur anonyme des *Quatre souhaits*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*saint Martin* (*NRCF* IV: 189-216), pour faire intervenir le saint personnage, croit nécessaire de donner une introduction, dans laquelle il présente le vilain qui:

> Toz jors nommoit li saint Martin.
> Li vilains aloit.I. matin
> En son labor, si comme il sut;
> Saint Martin oublier ne veut:
> Saint Martin, dit il, or avant!
> Et sains Martins li vint devant (vv. 9-14)

Par contre, dans son fabliau *Les couvoiteus et l'Envieus* (*NRCF* VI: 273-287), Bodel fait apparaître le saint directement, sans aucune invocation préalable:

> Entre envieus et covoitant
> Chevalchoient.I. jor ensamble:
> S'aconsivirent, ce me samble,
> Saint Martin en une champaigne. (vv. 26-29)

Les invocations aux saints sont présentes dans l'œuvre de Garin[1]: saint Germain et saint Riquier dans *Le chevalier qui fist parler les cons* (*NRCF* III: 45-173), saint Pierre l'apôtre et tous les saints d'Orléans dans *Cele qui fu foutue et desfoutue* (*NRCF* IV: 151-187), saint Jean dans *Berengier au lonc Cul* (*NRCF* IV: 245-277). Tout comme chez Bodel, les invocations ne sont pas nombreuses, mais elles ont perdu leur caractère structural et elles paraissent plutôt gratuites. Ce qui attire surtout l'attention c'est, d'une part, la répétition de mêmes formules dans un seul texte, comme par exemple quatre occurrences de: *si Dieus m'aist* dans *Le chevalier qui fist parler les cons*, et de l'autre, fait plus important, l'introduction d'une invocation dans la partie introductive du texte. Au début du fabliau *Berangier au lonc cul* Garin dira:

> Tant ai dit contes et flabiaus
> Que je ai fait, viez et noviaus,
> Ne finé passé a un an!
> Foi que doi Deu et saint Johan
> Ne cuit que j'an sache mais nul,
> Fors berangier au lonc cul
> N'avez vos mie eu encore. (vv. 4-7)

C'est comme si la technique de rendre naturel le parler des héros était aussi valable pour la langue de l'auteur du texte.

Cette tendance est visible aussi dans les fabliaux de Rutebeuf. Certaines invocations apparaissent chez lui dans la narration et peuvent être

[1] En ce qui concerne l'identité de celui-ci cf. Rossi (1992: 25-45).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

comprises comme un commentaire d'auteur. Ainsi dans le fabliau *Frere Denise* (*NRCF* VI: 1-23), où un Franciscain s'apprête à séduire une jeune fille innocente, nous pouvons lire:

> Qui toz art dou feu de luxure,
> A mis sa pencee et sa cure
> En la pucele acoimpaignier
> Au baig ou il se wet baingnier,
> Ou il s'ardra, se Dieux n'en pence, (vv. 101-105)

Mais c'est surtout dans *Charlot le Juif* (*NRCF* IX: 251-261) que Rutebeuf s'amuse à intervenir dans la narration du fabliau. Voilà qu'il anticipe les événements:

> La pel, se Dieus me doint salu,
> Couta plus qu'ele ne valu. (vv. 33-34)

Il apparaît même en personne dans son texte:

> Asseiz firent et feste et joie;
> Je meismes, qui i estoie,
> Ni vi piesa si bele faire
> Ni qui autant me peust plaire
> Se Dieus de ces biens me reparte. (vv. 53-57)

De toute façon, Rutebeuf joue avec ses invocations aux saints. Dans *Le testament de l'Asne* (*NRCF* IX: 237-250), il fait un clin d'oeil à son fidèle public, quand l'évêque jure *par Marie l'Egyptienne,* une des saintes favorites de l'auteur. Dans *Frere Denise* (*NRCF* VI: 1-23), la noble dame jure par saint Denis, et enfin dans *La Dame qui fist trois Tors entor le Moustier* (*NRCF* V: 337-357, Rutebeuf rappelle saint Arnould, patron des cocus, dont nous avons déjà parlé. Et c'est une manière de caractériser le pauvre mari:

> Mais li boschés que je vos nome,
> Estoit a ce vaillant preudome
> Qui saint Arnoul doit la chandoile. (vv. 45-47)

Le dernier auteur à examiner, c'est Jean de Condé. Ses textes manquent presque complètement d'invocations aussi bien à Dieu qu'aux saints, à une exception près. C'est le fabliau *La nonete* (*NRCF* X: 33-47), dont l'action, assez scabreuse, se déroule dans une abbaye de femmes. Le texte est bourré d'invocations: 13 occurrences contre 6 dans tous les autres fabliaux. On a l'impression que Jean utilise ces expressions comme ornement, ou plutôt comme une sorte de toile de fond. L'action se passe parmi les gens du clergé, il fallait dès lors y introduire un langage adéquat. La prieure jure même *par la langue que Dieus parla*. Mais ce n'est

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pas tout. Parmi les six occurrences qui restent, deux, provenant du fabliau *Le sentier batu* (*NRCF* X: 71-81), ne rappellent en rien les invocations citées au cours de notre analyse. En premier lieu, elles se trouvent dans la partie finale du fabliau, en second leur fonction est de souligner la morale qui découle du texte; chose presque inconnue des fabliaux du XIII^e^ siècle. En plus ces invocations ne concernent pas les héros du texte mais son public:

> [...].Vous qui oez
> Cestui conte, entendre poez
> Que li voir gas ne valent rien:
> Poi en voit on avenir bien.
> Aventure est quant bien en chiet,
> On voit souvent qu'il en meschiet:
> Du bien cheoir sai poi nouvele.
> Rime ai ai de rime nouvele
> L'aventure que j'ai contee.
> Dieus gart ceulz qui l'ont escoutez!
> Amen,ci prent mon conte fin:
> Dieus nous doinst a tous bonne fin! (vv. 123-134)

En analysant les diverses fonctions que les invocations à Dieu et à tous ses saints remplissent dans les fabliaux de Jean Bodel, de Garin, de Rutebeuf et de Jean de Condé, on peut se dire que l'existence de certains écarts est un fait parfaitement naturel vu les différences de caractère et de talent qui séparent les poètes, mais une question se pose nécessairement et elle reste ouverte: les changements en question sont-ils réellement dus à l'influence des personnalités des auteurs ou bien à une évolution du genre de ses débuts jusqu'à sa décadence?

## RÉFÉRENCES

BAKHTINE, Mikhail. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. (trad.fr.) Paris: Gallimard.

GOUREVITCH, Aaron. 1996. *La culture populaire au Moyen Age*. (trad.fr.) Paris: Aubier.

KASPRZYK, Krystyna. 1988. "La souffrance au Moyen Age (France, XII^e^-XV^e^ s.)". *Les Cahiers de Varsovie* 1988. 275-276.

*NRCF* = NOOMEN, Willem (éd.). 1983-1998. *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*. I-X vol. Assen:Van Gorcum.

ROSSI, Luciano (éd.). 1992. *Fabliaux érotiques*. Paris: Le Livre de poche.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Textes lyriques

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE SOURIRE DE THIBAUT DE CHAMPAGNE

YVAN G. LEPAGE
Université d'Ottawa

On a plus d'une fois mis en valeur la fonction thématique du souvenir et de la souffrance dans l'œuvre de Thibaut de Champagne[1], et en particulier dans ses trente-six chansons d'amour (Dolly – Cormier, 1978; Wolfzettel, 2000; Fritz, 2001). On a aussi souligné la tendance à l'introversion du poète et son goût du masque (Lefay-Toury, 1981), ainsi que l'angoisse (Ferrand, 1987) et le désir de mort (Faure, 1984) qui traversent son œuvre. Ce faisant, on a contribué à le rapprocher d'autres trouvères, tels Gace Brulé (Fawtier, 1933; Grossel, 1987) et Richard de Fournival (Fritz, 2001), ou encore à l'opposer à Colin Muset (Banitt, 1966). S'il est juste de soutenir que Thibaut recourt volontiers aux procédés propres au lyrisme de son temps (Dragonetti, 1960), aussi bien du point de vue topique qu'au plan stylistique, il ne se distingue pas moins de ses contemporains par l'aisance souveraine avec laquelle il manie la rhétorique et l'ingéniosité dont il fait preuve dans la composition de ses chansons. Les commentateurs sont du reste unanimes à insister sur la forte personnalité de Thibaut et sur l'originalité de son art, tant comme poète (Frappier, 1966; Arens, 1980; Bellenger – Quéruel, 1987) que comme musicien (Räkel, 1987; Pensom, 1988).

La faveur dont Thibaut de Champagne jouit déjà de son vivant et la prééminence qu'on lui accorde dans nombre de chansonniers sont des signes indiscutables de l'estime dans laquelle son art est tenu. On connaît la célèbre scène de 1236, au cours de laquelle Thibaut dut faire acte de soumission à la reine Blanche de Castille; le récit en est dû à la plume d'un moine de Saint-Denis, qui écrivait en 1274. Subjugué par la reine lors de cette entrevue, le roi de Navarre en serait devenu éperdument amoureux, et de cet amour serait née sa vocation de poète et de musicien:

> Lors si entroit son cueur en une penssee douce et amoureuse. Mais quant il li souvenoit qu'elle estoit si haute dame, de si bonne vie et de si nete qu'il n'en porroit ja joïr, si muoit sa douce penssee amoureuse en grant tristece. Et por ce que parfondes penssees engendrent

[1] Les références à l'œuvre lyrique de Thibaut de Champagne renvoient à l'édition Wallensköld (1925), que celle, plus récente, de Kathleen Brahney (1989) ne remplace pas.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

melancolie, li fu il loé d'aucuns sages homes qu'il se estudiast en biaus sons de viele et en douz chanz delitables. Si fist entre lui et Gace Brulé les plus belles chançons et les plus delitables et melodieuses qui onques feussent oïes en chançon ne en viele. Et les fist escrire en sa sale a Prouvins, et en cele de Troies, et sont apelees *les chançons au roy de Navarre*, quar le reaume de Navarre li eschaï de par son frere [*lire* oncle] qui morust sans hoir de son cors (Viard, 1932: 66-67; cité dans Bellenger – Quéruel, 1987: 139).

Bien sûr, il s'agit là d'une légende, le comte de Champagne n'ayant pas attendu l'année 1236 pour composer des chansons. Par ailleurs, Robert Fawtier a pu montrer que Claude Fauchet, s'appuyant sur le texte que l'on vient de citer, ne s'était pas trompé en soutenant que Gace Brulé et Thibaut de Champagne avaient, sinon écrit et composé en collaboration, du moins vécu un temps ensemble à la cour de Philippe Auguste, entre 1210 et 1214, en compagnie du futur Louis VIII et de son épouse Blanche de Castille (Fawtier, 1933: 90). Champenois, Gace Brulé était vassal de Thibaut et tous deux avaient des amis communs, dont au premier chef le trouvère Philippe de Nanteuil, que notre chansonnier mentionne ou interpelle dans plus d'une chanson (XIII, v. 47; XVII, v. 49; XX, v. 45; LV, v. 23; LVIII, v. 60) et qu'il choisit comme partenaire dans un jeu-parti (XXXIX) et dans deux débats (XLVI; XLIX).

Quand, dans son *De vulgari eloquentia*, Dante veut citer un poète de langue d'oïl, c'est le roi de Navarre qu'il choisit, de préférence à tout autre (Baumgartner, 1987: 35). Il prend deux fois pour exemple la chanson VI, qu'il devait donc particulièrement apprécier, reproduisant le premier vers sous la forme suivante: *De fin amor si vient sen et bonté* (I, IX, 3; II, V, 4). En II, VI, 6, il cite le premier vers d'une autre chanson (*Ire d'amor qui en mon cor repaire*) qu'il attribue à notre trouvère, mais qui appartient en fait à Gace Brulé. Sans le savoir, Dante se trouvait ainsi à réunir les deux poètes que le moine de Saint-Denis avait déjà contribué à rapprocher, une trentaine d'années plus tôt.

On peut certes expliquer aussi la réputation exceptionnelle qui s'est dès le XIII^e^ siècle attachée au nom de Thibaut par le rang éminent qu'il occupait dans la hiérarchie féodale. Issu de l'illustre famille de Guillaume le Troubadour, d'Aliénor d'Aquitaine et de Marie de Champagne, Thibaut (1201-1253) est élevé à la cour du roi de France, dont il est le cousin. Il règne dès l'âge de treize ans sur les comtés de Champagne et de Brie, devenant ainsi l'un des plus puissants seigneurs féodaux de son temps, avant de succéder, en 1234, à son oncle maternel sur le trône du royaume de Navarre. De tous les trouvères, seul Richard Cœur de Lion (1157-1199) aurait pu se targuer d'être plus puissant que lui; mais on ne connaît

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de ce dernier que deux chansons (Lepage, 1993), tandis que l'œuvre de Thibaut est l'une des plus abondantes qui nous soit parvenue, avec soixante et onze chansons, conservées dans trente-deux manuscrits.

On ne reviendra pas ici sur les différents épisodes de la vie de Thibaut, qui fut un vassal agité et versatile et un bien piètre politique; tout cela est bien connu. On se contentera de rappeler cette autre légende selon laquelle il aurait comploté avec Blanche de Castille pour empoisonner Louis VIII, ainsi qu'en témoigne le virulent serventois suivant du trouvère Hue de La Ferté († 1233):

I
En talent ai ke je die
Çou dont me sui apensés.
Cil ki tient Campaigne et Brie
N'est mie drois avoés,
Car puis ke fu trespassés
Cuens Tiebaus* a mort de vie,
Saichiés, fu il engenrés.
Or gardés s'il est bien nés!

* Thibaut III, père de notre trouvère

II
Deüst tenir signorie
Teus hom, chasteaus ne cités,
Tresdont k'il failli d'aïe
Au roi ou il fu alés?
Saichiés, s'il fust retornés,
Ne l'em portast garantie
Hom ku fust de mere nés
K'il n'en fust desiretés.

III
Par le fill sainte Marie,
Ki ens le crois fu penés,
Tel cose a faite en sa vie
Dont deüst estre apellés.
Sire Dieus, bien le savés,
Il ne se deffendist mie,
Car il se sent encopés.
Signeur baron, k'atendés?

IV
Cuens Tiebaus, dorés d'envie,
De felonie fretés,
De faire chevallerie
N'estes vous mie alosés;
Ançois estes mieus maullés
A savoir de sirurgie*.
Vieus et ors et bosofflés:
Totes ces teches avés.

* pour pouvoir empoisonner Louis VIII

V
Bien est France abastardie
(Signeur baron, entendés!)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qant feme l'a em baillie,
Et telle com bien savés.
Il et ele*, lés à lés, * Thibaut et la reine Blanche
Le tiegnent par compaignie.
Cil* n'en est fors rois clamés * Louis IX
Ki piech'a est coronés. (Rosenberg, 1995: 574)

On notera au passage que Thibaut, qui n'avait pas encore trente ans quand cette chanson fut composée (entre 1226 et 1230), aurait déjà souffert d'embonpoint. Il paraît cependant s'en être parfaitement accommodé, si l'on en croit le témoignage de deux de ses chansons, où il raille lui-même cette surcharge pondérale (XLIII, v. 44; XLVII, v. 18) (Gally, 1987: 96). Cet exercice d'autodérision n'est pas aussi anodin qu'on pourrait d'abord le penser; on y décèle déjà la jovialité qui caractérise notre trouvère, et que la présente étude voudrait mettre en évidence.

M. Banitt insiste, dans un article de la revue américaine *Romance Philology*, sur 'l'abîme' qui sépare le vocabulaire concret et volontiers canaille du jongleur Colin Muset de celui de l'aristocrate Thibaut, au 'caractère abstrait' (Banitt, 1966: 165), raffiné, voire précieux (Frappier, 1966: 194-195). S'il est vrai que les mots abstraits ne manquent pas dans l'œuvre du roi de Navarre, ainsi que l'ont montré Dolly et Cormier (1978), il convient d'en nuancer la portée, comme nous y invite Marie-Geneviève Grossel: 'Thibaut est abstrait dans l'analyse psychologique, mais il tempère son style avec des images et, pour mieux comprendre les diverses instances qui se partagent son cœur, il les allégorise' (Grossel, 1987: 117).

L'allégorie, fort à la mode au temps de Thibaut de Champagne, est une figure de rhétorique (ou mieux, un 'métalogisme') qui peut nous paraître aujourd'hui aussi abstraite qu'absconse (Vandendorpe, 1999); mais elle ne l'était pas le moins du monde pour les contemporains du *Roman de la Rose*. Sous quelque forme qu'elle se présentât alors, l'allégorie restait un moyen de perception et de connaissance par excellence, d'autant plus que, jouant dans des domaines sémantiques peu variés, on avait vite appris à en décoder le langage. Dans l'absolu, l'amour est peut-être un sentiment abstrait, mais qui contestera que la poésie lyrique a su lui insuffler force et vie, en le dotant des couleurs les plus concrètes, allant jusqu'à l'élever au rang d'un dieu? Ainsi personnifié, l'amour n'a plus rien d'abstrait. Il peut prendre diverses formes: comparaison, métaphore (dieu), métonymie (cœur), synecdoque (douleur), avant de se développer en allégorie, telle la prison dans laquelle le cœur de l'amant est enfermé, sur l'ordre de la Dame et d'Amour. La description qu'en fait Thibaut de Champagne dans une de ses plus célèbres chansons

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(XXXIV) est particulièrement élaborée à cet égard. Le poète emprunte ici pour exprimer son *enamoratio* un langage que personne n'osera qualifier d'abstrait:

> Dame, quant je devant vous fui
> Et je vous vi premierement,
> Mes cuers aloit si tressaillant
> Qu'il vous remest, quant je m'en mui. (vv. 10-13)

Le *cuer*, métaphore de l'amour et métonymie de l'amoureux, est alors conduit en prison, sans autre forme de procès:

> Lors fu menez sanz raençon
> En la douce chartre en prison
> Dont li piler sont de talent
> Et li huis sont de biau veoir
> Et li anel de bon espoir. (vv. 14-18)

Cette *douce prison*, ainsi que l'appelle Thibaut, usant d'un trope fréquent sous sa plume (l'oxymore), s'anime soudain, dans la strophe suivante:

> De la chartre a la clef Amors
> Et si i a mis trois portiers:
> Biau Senblant a non li premiers,
> Et Biautez cele en fet seignors;
> Dangier a mis a l'uis devant,
> Un ort, felon, vilain, puant,
> Qui mult est maus et pautoniers.
> Cil troi sont et viste et hardi:
> Mult ont tost un honme saisi. (vv. 19-27)

Ces diverses figures allégoriques, aujourd'hui pétrifiées, vivaient alors aussi intensément que la dame et le 'je', protagonistes de la chanson, l'auditeur étant parfaitement en mesure de saisir la pertinence des relations entre ces 'huissiers', positifs (Amors, Biau Senblant, Biautez) ou négatif (Dangier), et leurs référents extra-linguistiques. Avec un minimum de 'lettres', il pouvait aussi apprécier l'allusion à Roland et Olivier, qui figurent alors au panthéon des héros épiques les plus connus:

> Qui porroit sousfrir les tristors
> Et les assauz de ces huissiers?
> Onques Rollanz ne Oliviers
> Ne vainquirent si granz estors;
> Il vainquirent en conbatant,
> Mes ceus vaint on humiliant.
> Sousfrirs en est gonfanoniers;
> En cest estor dont je vous di
> N'a nul secors fors de merci. (vv. 28-36)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dante, on l'a vu, était très sensible aux qualités poétiques de la chanson VI (*De bone amor vient seance et bonté*). Les subtiles allégories qu'elle contient, et que Roger Dragonetti a fort bien expliquées (Dragonetti, 1960: 245-246), justifient à n'en pas douter l'enthousiasme du poète italien, qui pouvait, mieux encore que nous, en goûter la perfection formelle et la portée didactico-philosophique:

> De bone amor vient seance et bonté,
> Et amors vient de ces deus autresi.
> Tuit troi sunt un, qui bien i a pensé;
> Ja a nul jor ne seront departi.
> Par un conseil ont ensenble establi
> Li coreor, qui sont avant alé:
> De mon cuer ont fet leur chemin ferré;
> Tant l'ont usé, ja n'en seront parti. (vv. 1-8)

Ce raffinement dialectique (on croirait entendre un théologien commenter le mystère de la sainte Trinité) se poursuit à la strophe III:

> En amor a paor et hardement:
> Li dui sont troi et du tierz sont li dui,
> Et grant valeur est a eus apendant,
> Ou tout li bien ont retret et refui. (vv. 17-20)

Mais entre ces deux 'leçons', Thibaut a pris soin de filer la métaphore des *coreors*: ces éclaireurs discrets, invisibles de jour et s'épanouissant dans le secret de la nuit, ne sont autres, précise-t-il, que le *douz regart* et la *granz biautez* de la dame aimée:

> Li coreor sunt la nuit en clarté
> Et le jor sont por la gent oscurci:
> Li douz regart plesant et savoré,
> La granz biautez et li bien que g'i vi;
> N'est merveille se je m'en esbahi.
> De li a Deus le siecle enluminé,
> Car qui avroit le plus biau jor d'esté,
> Lez li seroit oscurs a plain midi. (vv. 9-16)

Ces vers, que l'on peut trouver guindés et artificiels, plaisaient, à n'en pas douter, et pas uniquement à Dante, la chanson ayant été conservée dans seize manuscrits.

Mais ce n'est pas tant dans ces tableaux allégoriques que dans les réminiscences littéraires, les métaphores empruntées aux bestiaires, volucraires, plantaires et lapidaires, les antithèses, les jeux de mots et les proverbes que se manifeste le caractère concret et ludique de l'inspiration poétique de Thibaut, et qui constitue, à proprement parler, l'originalité de son esthétique. C'est là aussi que se révèle sa jovialité, déjà plus d'une

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fois signalée par la critique, mais comme incidemment (voir en particulier Frappier, 1966: 183 et Muraille – Fery-Hue, 1993: 1424-1425). Bien sûr, ces manifestations de bonne humeur, non toujours exemptes de malice, sont surtout présentes dans les pastourelles, les débats et les jeux-partis, mais, ainsi qu'on le verra, elles ne sont pas non plus absentes des chansons courtoises, voire des chansons de croisade et des chansons pieuses. Là, dans ses œuvres si conventionnellement sérieuses, s'esquisse plus d'une fois le sourire si particulier de Thibaut.

Thibaut de Champagne convoque dans ses chansons une douzaine de figures mythiques et légendaires. Pour qu'il y ait connivence avec le public auquel il s'adressait, il faut supposer que ce dernier partageait la culture littéraire du chansonnier. Quand il s'agit de personnages bibliques, cette 'culture' est largement acquise:

> Je ne cuit pas que serpent
> N'autre beste poigne plus
> Que fet Amors au desus;
> Trop par sont si coup pesant.
> Plus tret souvent que Turs ne Arrabiz,
> N'onques oncor Salemons ne Daviz
> Ne s'i tindrent ne q'uns fous d'Alemaigne. (V, vv. 29-35)

Grâce aux prédicateurs, friands d'*exempla*, même le peuple des *illiterrati* connaît le roi David et son fils Salomon, figures emblématiques de la sagesse. Que ces graves prophètes aient pu être victimes de l'amour, aussi bien qu'un vulgaire 'fou d'Allemagne', voilà qui n'est pas banal, et c'est précisément cette faille qu'exploite discrètement Thibaut, comme le fera Villon deux siècles plus tard, cette fois sur un mode nettement burlesque:

> Folles amours font les gens bestes:
> Salmon en ydolatria,
> Sanson en perdit ses lunetes.
> [...]
> David ly roys, saiges prophetes,
> Crainte de Dieu en oublia
> Voyant laver cuisses bien fetes. (*Testament*, vv. 629-631; vv. 645-647)

L'œuvre de Thibaut contient une autre allusion à David (LIX, v. 25), mais éminemment sérieuse, puisqu'il s'agit d'une chanson à la Vierge: le puissant roi-musicien y est présenté comme l'ancêtre de Marie. De même, la chanson pieuse précédente (LVIII), tout entière bâtie sur la métaphore de l'arbre et du fruit, contient une référence à Adam et Ève, les premiers à avoir préféré le fruit vert (= amour charnel) au fruit mûr (amour divin).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Parmi les figures légendaires et mythiques, Thibaut cite Pompée et César, Jason, Narcisse, ainsi que le couple tragique Pyrame et Thisbé. C'est peu, mais le procédé est déjà bien connu de son temps, et Thibaut ne veut pas en abuser. Comme pour les personnages bibliques, ces figures ne sont convoquées que pour servir de termes de comparaison avec la dame ou l'amant. Ainsi, seule l'orgueilleuse fureur de César s'exerçant contre son ennemi Pompée peut-elle se mesurer à la cruauté dont fait preuve la dame à l'égard de son soupirant:

> Onques fierté n'ot si grant
> Vers Pompee Julius
> Que ma dame n'en ait plus
> Vers moi, qui muir desirrant. (V, vv. 15-18)

Également hyperboliques sont les comparaisons que Thibaut établit avec divers personnages de la mythologie, tels Jason:

> Por conforter ma pesance
> Faz un son.
> Bons ert, se il m'en avance,
> Car Jason,
> Cil qui conquist la toison,
> N'ot pas si grief penitance. (I, vv. 1-6)

les célèbres amants ovidiens Pyrame et Thisbé:

> Pleüst a Dieu, pour ma dolor garir,
> Qu'el [= ma dame] fust Tisbé, car je sui Piramus;
> Mes je voi bien ce ne puet avenir:
> Ensi morrai que ja n'en avrai plus. (XXI, vv. 11-14)

ou encore, Narcisse:

> Se ma dame ne prent oncor conroi
> De moi, qui l'aim par si grant couvoitise,
> Mult la desir et, s'ele me desprise,
> Narcisus sui, qui noia tout par soi.
> Noiez sui pres, loing est ma garison,
> S'entendré je touz jorz a son servise. (XXII, vv. 33-38)

Près d'un siècle plus tôt, Bernart de Ventadorn faisait déjà allusion à cette mort par noyade, dans l'une de ses chansons les plus populaires (*Can vei la lauzeta mover*). Fidèle à lui-même, Villon devait au XV^e^ siècle se moquer du bel éphèbe épris de lui-même: *Et Narcisus, ly beaulz honnestes, / En ung parfont puis se noya / Pour l'amour de ses amourectes* (*Testament*, vv. 637-639).

Thibaut puise aussi occasionnellement dans la littérature médiévale. Outre le couple épique Roland et Olivier surgissant au milieu des figures

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

allégoriques de la chanson XXXIV déjà citée, Ganelon, autre personnage de la *Chanson de Roland*, fait une rapide apparition dans l'une des deux pastourelles du roi de Navarre:

> Sire, par sainte Marie,
> Vous en parlez por noient.
> Mainte dame avront trichie
> Cil chevalier soudoiant.
> Trop sont faus et mal pensant,
> Pis valent de Guenelon. (LII, vv. 31-36)

Le 'parâtre' de Roland a beau avoir été élevé par la tradition au rang de parangon du traître, on peut s'étonner de trouver cette comparaison dans la bouche d'une bergère. Il est vrai que cette dernière a toutes les caractéristiques d'une dame: fraîcheur, beauté, esprit et sens de la repartie; Thibaut s'amuse, à n'en pas douter.

Au détour d'un serventois apparaît le sage Merlin, seul capable d'expliquer, grâce à sa science divinatoire, la cause de l'écroulement à répétition des châteaux de l'usurpateur Vertigier:

> Bien devrions en l'estoire vooir
> La bataille qui fu des deus dragons,
> Si com l'en trueve el livre des Bretons*, * *Roman de Brut* de Wace
> Dont il couvint les chastiaus jus cheoir:
> C'est cist siecles, qui il couvient verser,
> Se Deus ne fet la bataille* finer. * opposant Grégoire IX et
> Le sens Mellin en couvint fors issir Frédéric II?
> Por deviner qu'estoit a avenir. (LVI, 31-38)

On discute encore, par ailleurs, pour savoir si la *Mere mellin* du jeu-parti XLIII, opposant Raoul de Soissons et le roi de Navarre, désigne la mère de Merlin, séduite par le diable, hypothèse de E. Winkler (Winkler, 1914: 94), ou *Miramolin*, corruption du nom d'un prince oriental, 'pris ici comme type d'un homme lascif' (Wallensköld, 1925: 151). Wallensköld prétend que la lecture *Mere Merlin* n'est pas 'appuyée par la graphie des mss.', mais cette objection ne tient pas. En effet, *M* donne *mere melin* et *KXNV mere mellin*. Or, *mellin* (avec assimilation du *-r*) est précisément la graphie du vers 37 de la chanson LVI, dans laquelle le même Wallensköld n'hésite pas à voir 'Merlin'.

Une dernière figure littéraire médiévale est présente dans l'œuvre de Thibaut: il s'agit de Tristan, l'amant par excellence, auquel tant de trouvères ont déjà fait allusion. Les joies que lui a prodiguées Iseut sont fades, prétend notre chansonnier, en comparaison avec la jouissance qu'il croit pouvoir attendre de sa dame:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Douce dame, s'il vos plesoit un soir,
M'avrïez vos plus de joie doné
C'onques Tristans, qui en fist son pouoir,
N'en pout avoir nul jor de son aé. (XXIII, vv. 32-35)

Dans une œuvre aussi abondante que celle de Thibaut de Champagne, on peut s'étonner de ne trouver qu'un si petit nombre de réminiscences littéraires. Cette retenue est certainement volontaire, Thibaut ayant sans doute jugé peu digne de son talent de multiplier ce type d'allusions par trop faciles.

Il est en revanche un champ qu'il a exploité plus qu'aucun autre de ses contemporains, c'est celui des bestiaires, dont il a su tirer les plus heureux effets. Il convoque tour à tour, en de lumineuses comparaisons et métaphores, les animaux: licorne (XXXIV), cerf et loups (XVII), dragons (LVI), serpent (V), souris (LX) et 'beste de montaingne' (V), et les oiseaux: rossignol (V), phénix (XX), mauvis (XXIV), pélican (LVI) et cygne (XIV). Donnons-en quelques exemples, en commençant par la plus célèbre, sans doute, de ses comparaisons:

Ausi conme unicorne sui
Qui s'esbahist en regardant,
Quant la pucele va mirant.
Tant est liee de son ennui,
Pasmee chiet en son giron;
Lors l'ocit on en traïson.
Et moi ont mort d'autel senblant
Amors et ma dame, por voir:
Mon cuer ont, n'en puis point ravoir. (XXXIV, vv. 1-9)

Symbole du 'désir à l'état pur' (Faure, 1984: 17), la licorne est élevée dans cette strophe au rang des quelques motifs littéraires appelés à une très grande fortune, culminant en ces magnifiques tapisseries dites de la 'Dame à la licorne'. La présente chanson ayant par ailleurs fait l'objet d'une remarquable analyse due à Marcel Faure (1984), on ne saurait mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Précisons simplement que le poète a choisi ici de s'identifier lui-même à l'animal fabuleux, victime de l'amour.

Ailleurs, c'est à l'oiselet pris au piège (XIV et XXIX) ou à la *beste de montaingne* pourchassée (V) qu'il se compare. Le seul animal digne de figurer la dame aimée, harcelée par ces loups que sont les envieux et les médisants, est le cerf à la robe blanche et aux tresses blondes de la chanson XVII:

Li cers est aventureus
Et si est blans conme nois
Et si a les crins andeus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Plus sors que or espanois.
Li cers est en un defois
A l'entrer mult perilleus
Et si est gardez de leus:
Ce sont felon envïeus
Qui trop grievent aus cortois. (vv. 19-27)

Quand, dans une chanson à la Vierge (donc dans un tout autre registre), Thibaut cherche une image forte pour dénoncer l'imprévoyance des chrétiens, plutôt qu'à l'écureuil c'est à la souris qu'il recourt, cet animal insignifiant et méprisable, qui se révèle à la fin plus sage que l'homme:

La soriz qiert, por son cors garantir
Contre l'iver, la noiz et le forment,
Et nous, chetif! n'alons mes riens querant,
Quant nos morrons, ou nos puissons guerir;
Nous ne cerchons fors qu'Enfer le puant.
Ore esgardez q'une beste sauvage
Porvoit de loing encontre son damage,
Et nous n'avons ne sens ne escïent;
Il m'est a vis que plain sonmes de rage. (LX, vv. 19-27)

Cette très jolie métaphore cède la place, dans la strophe suivante, à une allégorie de la pêche des âmes par le démon: indigne de la souris, le pécheur est ainsi rabaissé au rang du vulgaire poisson mordant au premier appât qui se présente.

On appréciera aussi l'évocation malicieuse qu'il fait du furet au long nez, dans le débat L, pour caricaturer le visage pointu du duc de Bretagne, Pierre Mauclerc. Ailleurs, c'est à l'épée qu'il compare ce même visage (XL, vv. 61-62).

Mais il est également de belles comparaisons aviaires dans l'œuvre de Thibaut, souvent liées, elles aussi, au thème de la mort (Lefay-Toury, 1981). Et comme pour la licorne, elles servent d'ouverture aux chansons, qui constituent ainsi les écrins de ces admirables images. Ainsi, par exemple, le rossignol, enivré de son chant jusqu'au suicide:

Li rosignous chante tant
Que morz chiet de l'arbre jus;
Si bele mort ne vit nus,
Tant douce ne si plesant.
Autresi muir en chantant a hauz criz,
Que je ne puis de ma dame estre oïz,
N'ele de moi pitié avoir ne daigne. (V, vv. 1-7)

Le phénix tel que le conçoit Thibaut connaît la même funeste aspiration:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Li Fenix qiert la busche et le sarment
En quoi il s'art et gete fors de vie.
Ausi quis je ma mort et mon torment,
Qant je la vi, se pitiez ne m'aïe. (XX, vv. 25-28)

Quant au pélican, s'il se tue, c'est, à l'image du Christ, pour redonner vie à ses oisillons, tués par le *mauves oisiaus* (LVI, vv. 1-10). La *mauvis*, au contraire, est portée par les forces de la vie, symbolisée par le retour du beau temps:

Contre le tens qui devise
Yver et pluie d'esté,
Et la mauvis se debrise,
Qui de lonc tens n'a chanté,
Ferai chançon [...] (XXIV, vv. 1-5)

Le cygne, en revanche, est une figure négative dans la seule chanson où il apparaît: inapte à reconnaître ses petits, revenus au nid après une année d'absence, il les bat au lieu de les accueillir affectueusement (XIV, vv. 13-16). Le poète met l'Amour en garde contre pareil comportement.

Le goût de Thibaut pour les images concrètes s'étend aussi aux lapidaires et aux plantaires. L'aimant, par exemple, est comparé au poète, dans la strophe liminaire de la chanson XIV, mais contrairement au fer, la dame refuse de se laisser attirer. Mais l'amant cherche-t-il à représenter l'inflexibilité de la dame, aucune pierre ne lui paraît plus appropriée que le diamant, gemme dont il retient la dureté plutôt que l'éclat et la transparence:

Onques riens ne fu si dure
D'aÿmant en mon recort.
Des souspirs et de l'ardure
Et des lermes que je port
Sui perciez par la plus fort
Et mis a desconfiture,
Et je n'ai vers li pouoir,
Ainz rit, quant me voit doloir:
Ci faut pitiez et mesure. (XXXV, vv. 10-18)

Pour qualifier l'amour divin, il n'est pas trop de trois pierres: *li rubiz, l'esmeraude et la jame* (LIV, v. 39).

Si les pierres précieuses l'inspirent peu, Thibaut, en revanche, recourt volontiers aux plantes. Tout comme les bêtes et les oiseaux, fleurs, feuilles, arbre, ente, grain et paille, fruit, noix, froment, rose et lys peuplent par leurs couleurs et leur variété son monde imaginaire. Et il en va de même de la nature, les saisons et les éléments (hiver, été, mauvais temps, gelée, froidure, neige, pluie, rosée, mer et étoile du matin, etc.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contribuant à dynamiser ses chansons. Quelques exemples suffiront à le montrer.

La strophe introductive de la chanson XXI est particulièrement remarquable à cet égard, grâce à l'image originale de l'amour qu'alimente le souvenir à l'instar de la greffe que l'on arrose:

> Tout autresi con l'ente fet venir
> Li arrousers de l'eve qui chiet jus,
> Fet bone amor nestre et croistre et florir
> Li ramenbrers par coustume et par us. (XXI, vv. 1-4)

Mais, comme l'ont souligné J. Frappier (1966: 182) et M.-N. Toury (1987: 45-46), Thibaut tourne volontiers en dérision la 'strophe printanière', déjà bien galvaudée de son temps. Aussi ne s'étonne-t-on pas de le voir récuser feuilles et fleurs et autres vains ornements qui encombrent la lyrique médiévale:

> Feuille ne flor ne vaut riens en chantant
> Que por defaut, sanz plus, de rimoier
> Et pour fere solaz vilaine gent
> Qui mauvés moz font souvent aboier. (IV, vv. 1-4)

Ce qui ne l'empêche pas de tomber parfois dans le piège de ces mêmes poncifs, ainsi qu'en atteste la strophe introductive de la chanson de la *mauvis* (XXIV), déjà citée, ou encore la suivante:

> Tout autresi con fraint nois et yvers,
> Que vient estez, que li douz tens repaire,
> Deüst fraindre li faus prïerres sers
> Et fins amis amender son afaire. (XIV, vv. 1-4)

Et comme bien d'autres poètes, Thibaut succombe deux fois à la tentation de la 'contrafacture' du motif printanier (Lavis, 1972: 358):

> Por froidure ne por yver felon
> Ne lesserai
> Que ne face d'amors une chançon [...] (XXVIII, vv. 1-3)

Et:

> Por mau tens ne por gelee
> Ne por froide matinee
> Ne por nule autre riens nee
> Ne partirai ma pensee
> D'amors que j'ai,
> Que trop l'ai amee
> De cuer verai.
> *Valara!* (VIII, vv. 1-8)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

On notera cependant le caractère enjoué de ces vers, que leur rythme impair et le refrain onomatopéique rapprochent de la chanson populaire.

On a vu plus haut la souris prévoyante faire provision de noix et de froment pour l'hiver (LX, vv. 19-20). La rose et le lys ne réussissent pas à suggérer à Thibaut une image d'une pareille qualité: dans la chanson XXI, ces fleurs nobles ne servent, comme trop souvent dans la lyrique médiévale, qu'à décrire par synecdoque le teint de la dame aimée, *au biau cler vis, / Ou nest la rose et le lis* (vv. 49-50).

Plus originale, en revanche, la comparaison de l'amour indéfectible de l'amant avec la mer, qu'aucune sécheresse jamais ne saurait tarir: *Dame, merci! je ne vos puis* faillir; / *Ançois sera mers por pluie* faillie (XXVIII, vv. 15-16). Et dans une de ses chansons à la Vierge (LIX), c'est l'étoile du matin – communément appelée 'Lucifer' – que Thibaut évoque; sa clarté, prétend-il, resplendit moins que l'aura du juste.

Le recours à l'hyperbole est fréquent chez les troubadours et les trouvères; on ne s'étonne donc pas de trouver cette figure sous la plume du roi de Navarre, qui au reste manie tout aussi bien l'antithèse:

> Sanz vos ne puis, dame, ne je ne qier,
> Ne ja d'autrui Deus ne me doint mes joie!
> Car j'aim mult melz estre en vostre dangier
> Et sousfrir mal qu'autre bien, se l'avoie. (X, vv. 19-22)

La strophe V de la même chanson renchérit en ajoutant l'oxymore:

> Ainz riens ne vi en li ne m'ait navré
> D'un coup parfont a si tres douce lance:
> Front, bouche et nés, euz, vis fres coloré,
> Mains, chief et cors et bele contenance.
> Ma douce dame, et quant les reverré,
> Mes anemis, qui si fort m'ont grevé
> Par leur puissance
> C'ainz mes nus hons ne fu vis
> Tant amast ses anemis? (vv. 37-45)

Les vers de cette nature abondent dans l'œuvre de Thibaut; à vouloir les citer tous, on ne ferait que lasser le lecteur. Contentons-nous donc d'un dernier exemple, puisé dans la chanson XXXI, fertile en alliances de mots:

> Les douces dolors
> Et li mal plesant
> Qui viennent d'amors
> Sont douz et cuisant. (vv. 1-4)

Ces quatre pentasyllabes sont suivis d'une confession émue, transcrite en vers heptasyllabiques, toujours sur la même paire de rimes:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et qui fet fol hardement
A paines avra secors.
G'en fis un dont la poors
Me tient el cors que g'en sent. (vv. 5-8)

Thibaut ne dédaigne pas non plus les paronomases, antanaclases, *anno-minationes* et autres jeux de mots, qui ont servi parfois à le faire taxer de préciosité. Mais c'est en méconnaître le caractère ludique. Ainsi, dans la métaphore qui suit, empruntée à la chasse, le poète joue sur le double sens du participe-adjectif *lié* 'attaché' et 'heureux':

Amors me lace et prent
Et fet lié et joiant,
Por ce qu'a soi m'apele. (XV, vv. 20-22)

Le rythme sautillant et les rimes en *-ele* des strophes I et II constituent aussi d'excellents exemples de gaieté aimable et souriante, en particulier le diminutif *chançonele* du v. 15, servant à désigner la chanson en cours, dont la composition donne du fil à retordre à Thibaut, lequel n'hésite dès lors pas à réclamer l'aide de sa *douce dame bele*: on ne saurait faire preuve de moins de prétention!

Cette manifestation d'enjouement n'est pas unique, comme bien l'on pense. Et les jeux de mots, de même que les images concrètes, empruntées à la vie quotidienne, ne sont pas rares dans les chansons courtoises du comte de Champagne. En voici quelques exemples:

Deus! tant art quant la (= Amors) remir,
Mes bien sai q'il ne l'en chaut. (XVII, vv. 8-9)

où le poète joue sur le double sens virtuel du mot *chaut*, à la fois verbe conjugué et adjectif (Toury, 1987: 51). Dans la chanson XIV, changeant de registre, l'amant malheureux choisit de se comparer à l'ascète, dans un tableau aussi sobre qu'efficace, centré sur la haire, symbole de la souffrance et de la mortification:

Par Dieu, Amors, ainz serai vains et pers* * faible et livide
Et plus destroiz que cil qui porte haire
Que ne sache de vos un autre vers* * manière d'être, attitude
Que n'est icil qui tant me fet mal traire. (vv. 9-12)

La strophe IV de la chanson XVII multiplie en revanche les comparaisons, aussi bien humaines qu'animales, le narrateur cherchant en vain la plus appropriée, comme si aucun malheur ne parvenait à rendre compte de la douleur de l'amant:

Ainz chevaliers angoisseus
Qui a perdu son hernois,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ne vielle qui* art li feus — * *lire* cui
Mesons, vignes, blez et pois,
Ne chacierres qui* prent sois, — * *lire* cui
Ne leus qui est fameilleus
N'est avers moi dolereus,
Que je ne soie de ceus
Qui aiment deseur leur pois*. (vv. 28-36) — * contre leur gré

Mais cette indiscrète manifestation d'angoisse est pour ainsi dire désamorcée dès la strophe suivante, où réapparaît le sourire de Thibaut:

Dame, uns riens vous demant:
Cuidiez vous que soit pechiez
D'ocirre son vrai amant?
Oïl, voir! bien le sachiez!
S'il vos plest, si m'ocïez,
Que je le vueil et creant,
Et se melz m'amez vivant,
Je le vos di en oiant,
Mult en seroie plus liez. (vv. 37-45)

Ailleurs, c'est sur une pirouette un tantinet polissonne que se clôt une apostrophe à la dame:

Dame, ore ai dit ma poor.
Mult voudroie ore escouter
Se ja daigneroiz penser
Vers moi aucune douçor
Ne riens nule qui me vaille,
Si que li cuers en tressaille
En la prison, la ou vos le tenez.
Deus! fu ainz mes cuers si bien enchantez?
Nenil, certes! Mes se li cors pris fust
Avec le cuer, ja ne li despleüst. (XXXIII, vv. 41-50)

Ce ton narquois, à la limite de la convenance, s'il n'est pas propre à Thibaut de Champagne (son contemporain Richard de Fournival, par exemple, se montre parfois brutal: voir ses chansons I et IV, éd. Lepage, 1981: 33 et 50), peut se justifier par le statut social du roi de Navarre. A l'exception de la reine Blanche de Castille, peu de dames peuvent se vanter de lui être supérieures, ce qui contribue fatalement à accentuer le caractère artificiel du jeu courtois de l'humiliation et de l'hommage. Ainsi s'explique sans doute l'étonnante plasticité d'inspiration dont il fait preuve dans certaines de ses chanson d'amour, faites d'un mélange de sérieux et de légèreté, le compositeur n'hésitant pas, à l'occasion, à y introduire des refrains populaires (XXIII), voire – ce qui est plus inattendu – de simples ritournelles, comme dans les chansons I (*é, é, é!*) et VIII (*valara!*). L'effet est surprenant. Qu'on en juge:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ma dame a tel conoissance
Et tel renon
Que g'i ai mis ma fiance
Jusqu'en son*. * jusqu'au bout, totalement
Meus aim que d'autre amor don
Un regart, quant le me lance.
*E! é! é!* (I, str. III)

On a déjà cité la strophe introductive de la chanson VIII; voici la strophe III:

Dame, en la vostre baillie
Ai mis mon cors et ma vie.
Por Deu, ne m'ocïez mie!
La ou fins cuers s'umilie
Doit on trouver
Merci et aïe
Pour conforter.
*Valara!*

Le délicat poète Gace Brulé, au chant si 'désincarné' (Baumgartner, 1984: 7), a dû être scandalisé, s'il lui a été donné, dans sa vieillesse, d'entendre ces chansons; mais les contemporains et les successeurs de Thibaut, qui trouvaient sans doute un peu compassé le grand chant courtois traditionnel, savaient, eux, apprécier la moderne désinvolture un tantinet canaille du roi de Navarre.

Il ne manquait dès lors plus à Thibaut que d'introduire dans ses vers une charge contre les moines débauchés (XLI, vv. 13-14 et 29-30), les clercs luxurieux (XLIV, v. 29) et les papelards (LVI, vv. 41-50), ou encore une plaisanterie égrillarde (L, vv. 29-30), des jurons et quelques proverbes et sentences pour faire 'populaire'; il ne s'en est pas privé. La strophe IV de la chanson I contient ces vers: *Mort Mahon! / Qui d'amer qiert acheson / Por esmai ne pour dotance!*, suivis de la ritournelle '*E! e! e!*'. Ailleurs, c'est par Dieu qu'il jure (L, v. 34: *mau gré Dé!*). Quant aux proverbes proprement dits, Thibaut n'y recourt qu'exceptionnellement:

*A enviz sent mal qui ne l'a apris* (XXII, v. 1), réminiscence, comme le précise Wallensköld (1925: 75), du proverbe *Envis muert qui apris ne l'a* (Schulze-Busacker 709);

*Mauvés arbres ne puet florir* (LVIII, v. 1) (cf. Schulze-Busacker 520: *De mauvés arbre mauvés fruit*);

*Chascuns tens doit sa seson atendre* (IX, v. 8) (cf. Morawski 1457: *En doit faire quant leus et tens en est* et 2395: *Tutes choses unt lour sesoun*);

*On ne doit pas seigneur servise vendre* (IX, v. 12) (cf. Morawski 1176 *Mal partir fest au seignour*); mais il crée volontiers des sentences qui ont l'allure et la saveur de proverbes. Ainsi:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De touz maus n'est nus plesanz
Fors seulement cil d'amer (II, 1-2)

[...] en ne doit pas touz jorz folie enprendre (IX, 4)

[...] on ne puet faillir a grant soudee (IX, 43)

Nus ne puet grant joie avoir,
S'il ne ra des maus apris (XII, 33-34)

Nus ne doit Amors traïr
Fors que garçon et ribaut (XVII, 10-11)

Sens et honor ne puet nus maintenir,
S'il n'a en soi senti les maus d'amor (XIX, 9-10)

[...] en fere duel nus del mont ne s'avance (XX, 4)

[...] l'en dit que l'en muert bien de joie (XXV, 1).
etc.

Les analyses qui précèdent auront mis en valeur, je crois, un aspect plutôt négligé de la riche et complexe personnalité de Thibaut de Champagne, en montrant qu'il n'est pas un poète aussi 'abstrait' qu'on l'a dit et répété. Sans nier que certaines de ses chansons (IV, VII, IX, XI, XVII, etc.) paraissent bien raisonneuses et sévères, force est de reconnaître qu'il n'a pas ménagé sa peine pour donner de la vivacité à la plupart de ses poèmes, en puisant abondamment dans l'arsenal de motifs et d'ornements que la rhétorique de son temps mettait à sa disposition. Le grand chant courtois 'récuse [...] l'anecdotique et le détail biographique' (Lefèvre, 2001: 68); en se pliant à cette règle tacite, Thibaut ne fait que se conformer à la tradition. Par ailleurs, ainsi que ses confrères en poésie, il recourt volontiers aux figures mythiques et légendaires, de même qu'à l'hyperbole, à l'antithèse et aux tournures sentencieuses, mais il fait un usage plus abondant que la majorité des trouvères du dernier quart du XII^e^ et de la première moitié du XIII^e^ siècle de la comparaison, de la métaphore et de l'allégorie. Comme enivré par les richesses du vocabulaire, il explore la valeur affective et expressive des mots et des tours pour traduire impressions et sensations. Aussi les images concrètes abondent-elles dans ses chansons, Thibaut sachant capter les formes, les couleurs et la lumière pour évoquer ses sentiments, son humeur, ses rêves et ses souvenirs. Mais il va encore plus loin en exploitant avec un rare talent les ressources des bestiaires, lapidaires et plantaires, et en manifestant une maîtrise sans doute unique de tous les registres, du plus grave au plus léger, dans les divers genres lyriques qu'il a pratiqués, avec un égal bonheur, depuis le grand chant courtois jusqu'à la pastourelle, en passant par le débat, le jeu-parti, la chanson de croisade et la chanson pieuse. Conjuguée à son art souverain de la rhétorique et à la perfection formelle de ses compositions, cette virtuosité suffit à expliquer la faveur dans laquelle

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

il a été tenu par ses contemporains et par la postérité. Mais ce qui lui donne cette voix singulière, cette originalité qui confère à son œuvre une couleur toute particulière, et que j'appelle 'le sourire de Thibaut', c'est l'enjouement qu'il laisse affleurer dans maintes chansons, un goût du jeu, une certaine distance ironique que son rang social lui permet de garder par rapport au code courtois et qui l'empêche de se prendre trop au sérieux.

## RÉFÉRENCES

ARENS, Arnold. 1980. "Traditionelles und Originelles bei Thibaut IV von Champagne: die Kanzone «Por conforter ma pesance»". In: OROZ ARIZCUREN, Francisco J. (éd.). 1980. *Romania cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen: Gerhard Rohlfs zum 85. Geburtstag gewidmet.* 2, *Interpretationen*, 435-447. Tübingen: G. Narr.

BABBI, Anna Maria – GALDERISI, Claudio (éds.). 2001. *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval: en hommage à Michel Zink.* (Medievalia 37.) Orléans: Paradigme.

BANITT, M. 1966. "Le vocabulaire de Colin Muset. Rapprochement sémantique avec celui d'un prince-poète, Thibaut de Champagne". *Romance Philology* 20/2. 151-167.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1984. "Remarques sur la poésie de Gace Brulé". *Revue des langues romanes* 88. 1-13.

–. 1987. "Présentation des chansons de Thibaut de Champagne". In: BELLENGER – QUÉRUEL (éds.). 1987: 35-44.

BELLENGER, Yvonne – QUÉRUEL, Danielle (éds.). 1987. *Thibaut de Champagne: prince et poète au XIII^e siècle.* (Archives de Champagne.) Lyon: La Manufacture.

BRAHNEY, Kathleen J. (éd.). 1989. *The Lyrics of Thibaut de Champagne.* (Garland Library of Medieval Literature A-41.) New York & London: Garland Publishing Inc.

DOLLY, Martha Rowe – CORMIER, Raymond J. 1978. "Aimer, souvenir, souffrir: les chansons d'amour de Thibaut de Champagne". *Romania* 99. 311-346.

DRAGONETTI, Roger. 1960. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale.* Bruges: De Tempel.

FAURE, Marcel. 1984. "*«Ausi com l'unicorne sui»* ou le désir d'amour et le désir de mort dans une chanson de Thibaut de Champagne". *Revue des langues romanes* 88. 15-21.

FAWTIER, Robert. 1933. "Thibaut de Champagne et Gace Brulé". *Romania* 69. 83-92.

FERRAND, Françoise. 1987. "Thibaut de Champagne, de l'obsession du mal à la mort du chant". In: BELLENGER – QUÉRUEL (éds.). 1987: 77-87.

FRAPPIER, Jean. 1966. *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles: les auteurs et les genres*, 173-195. (Les cours de Sorbonne. Littérature française.) Paris: Centre de documentation universitaire.

FRITZ, Jean-Marie. 2001. "Temps du souvenir et espace de la mémoire chez Thibaut de Champagne et Richard de Fournival". In: BABBI – GALDERISI (éds.). 2001: 23-41.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GALLY, Michèle. 1987. "Jeux-partis de Thibaut de Champagne: poétique d'un genre mineur". In: BELLENGER – QUÉRUEL (éds.). 1987: 89-97.

GROSSEL, Marie-Geneviève. 1987. "Thibaut de Champagne et Gace Brulé. Variations sur un même idéal". In: BELLENGER – QUÉRUEL (éds.). 1987: 107-118.

LAVIS, Georges. 1972. *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e – XIII^e s.): étude sémantique et stylistique du réseau lexical 'joie-dolor'*. Paris: Les Belles Lettres.

LEFAY-TOURY, Marie-Noëlle. 1981. "Les masques du 'je' amoureux chez Thibaut de Champagne". In: BURGESS, Glyn S. (éd.). 1981. *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool, 1980)*, 241-248. Liverpool: Francis Cairns.

LEFÈVRE, Sylvie. 2001. "De la naissance du chant à l'envoi". In: BABBI – GALDERISI (éds.). 2001: 67-81.

LEPAGE, Yvan G. (éd.). 1981. *L'Œuvre lyrique de Richard de Fournival*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.

–. 1993. "Richard Cœur de Lion et la poésie lyrique". In: AUBAILLY, Jean-Claude *et al.* (éds.). 1993. *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet: littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, II, 893-910. (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 25.) Paris: Champion.

MORAWSKI, Joseph (éd.). 1925. *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. (Les Classiques français du Moyen Âge 47.) Paris: Champion.

M[URAILLE], G[uy] – F[ERY]-H[UE], F[rançoise]. 1992. "Thibaut de Champagne". In: HASENOHR, Geneviève – ZINK, Michel (dir.). 1992. *Le Moyen Âge*. (Dictionnaire des lettres françaises 1. La Pochothèque.) Paris: Fayard.

PENSOM, Roger. 1988. "Thibaut de Champagne and the Art of the Trouvere". *Medium Aevum* 57/1. 1-26.

RÄKEL, Hans-Herbert. 1987. "Le chant du roi, le roi du chant. L'invention mélodique chez Thibaut de Champagne". In: BELLENGER – QUÉRUEL (éds.), 1987: 57-64.

ROSENBERG, Samuel N. – TISCHLER, Hans – GROSSEL, Marie-Geneviève (éds.). 1995. *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*. (Lettres gothiques.) Paris: Le Livre de Poche 4545.

SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth. 1985. *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*. (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 9). Paris: Champion.

TOURY, Marie-Noëlle. 1987. "Les chansons de Thibaut de Champagne: l'écriture et le livre". In: BELLENGER – QUÉRUEL. 1987. 45-55.

VANDENDORPE, Christian. 1999. "Allégorie et interprétation". *Poétique* 117. 75-94.

VIARD, Jules (éd.). 1932. *Les grandes chroniques de France*, t. VII: *Louis VIII et saint Louis*. Paris: Société de l'histoire de France.

WALLENSKÖLD, Axel (éd.). 1925. *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*. (Société des Anciens Textes Français). Paris: Champion.

WINKLER, Emil (éd.). 1914. *Die Lieder Raouls von Soissons*. Halle a. S.: Max Niemeyer.

WOLFZETTEL, Friedrich. 2000. "Le thème du souvenir et la structure temporelle dans le grand chant courtois: Thibaut de Champagne et Gace Brulé". In: BUSBY, Keith – JONES, Catherine M. (éds.). 2000. "*Por le soie amisté*." *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, 539-552. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DE LA CHANSON POÉTIQUE À LA POÉSIE CHANTÉE ET AU TEXTE LYRIQUE

## COUP D'ŒIL SUR UN ASPECT DE L'ÉVOLUTION DES GENRES VERS LA FIN DU MOYEN AGE

DIETMAR RIEGER
Université Justus-Liebig Giessen

1.

On suppose généralement que la poésie lyrique du Moyen Age était exclusivement chantée, donc diffusée oralement, qu'elle était un 'objet auditif' (Zumthor, 1972). Ce n'est qu'au moment où, avant même l'invention de l'imprimerie, l'audition en tant que mode de réception de la littérature fut progressivement remplacée par la lecture, que cela aurait changé et qu'aurait eu lieu aussi le schisme du texte et de la musique, l'émancipation comme 'objet visuel' du texte 'lyrique' dès lors de plus en plus lu. Il n'y a en principe pas lieu de douter de cette description de la *norme* de réception de la chanson médiévale avec sa fonction quasi cultuelle – c'est vrai en premier lieu pour les chansons d'amour – dans le contexte du rituel collectif de la fête courtoise: le mode de réception de la communauté de communication courtoise était assurément presque exclusivement l'audition. Et comme l'on suppose qu'au Moyen Age la lecture à haute voix, même pour le lecteur solitaire, était encore de loin la plus répandue, la voix jouait un certain rôle en tant qu'organe de transmission même pour la réception de toute littérature lue. La situation communicationnelle de la chanson médiévale est donc tout à fait comparable à celle de la chanson littéraire moderne hors du circuit de diffusion médiatique, dans la mesure où cette dernière est présentée par l'auteur-compositeur ou un interprète, jouant son rôle dans une sorte de situation théâtrale, devant un public en attente de cette 'représentation'. Il s'agit d'une communication collective dans laquelle le message, l'énoncé, est fondamentalement influencé par l'énonciation particulière, étant donné que l'unité formée par le texte et la mélodie est offerte à l'interprétation de la part du destinataire et de son groupe dans une situation variable par un 'médiateur' spécifique, à la voix, la gestuelle et la mise en scène propres.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cependant, il existe de nombreux indices laissant penser que, sur le plan de la réception individuelle, la lecture elle aussi a joué très tôt un rôle (croissant au fil du temps)[1]. Il est certain que très souvent les destinataires de chansons – dames ou mécènes – ont *également* lu ces textes, comme une sorte de lettre: la comparaison s'impose avec le 'Salut d'amor', sans aucun doute *toujours* lu, par le destinataire lui-même ou, probablement bien moins souvent, lu à haute voix par un tiers. Quand le troubadour Jaufré Rudel veut communiquer à son destinataire l'une de ses chansons *sans breu de parguamina* (Jaufré Rudel, 1965: 5), il souligne vraisemblablement une exception à la règle. Bernart de Ventadorn est plus clair:

> Pois messatger no·lh trametrai
> Ni a me dire no·s cove,
> negu cosselh de me no sai:
> mais d'una re me conort be:
> ela sap letras et enten,
> et agrada·m qu'eu escria
> los motz, e s'a leis plazia,
> legis los al meu sauvamen.
> (Bernart de Ventadorn, 1915: 101)

Si, étant donné la difficulté de cet art déjà sur le plan technique, la *production* d'une chanson médiévale n'est en principe concevable qu'avec le recours à l'écrit – quand bien même on ne saurait exclure une élaboration exclusivement orale dans certains cas –, elle tend forcément à devenir aussi sous sa forme écrite la base de la réception: les structures formelles et thématiques parfois très complexes de ces chansons, structures qui ont été continuellement perfectionnées au fil de l'évolution littéraire, devaient nécessairement, même auprès d'un public bien plus entraîné à l'écoute qu'aujourd'hui, se heurter à certaines limites en matière de compréhension et donc favoriser de plus en plus la lecture comme mode de réception supplémentaire[2]. La tension – déterminante pour la chanson artistique du Moyen Age, non seulement dans le domaine du 'trobar clus', mais également celui du 'trobar ric' – entre les subtiles structures textuelles et les moyens limités de leur réalisation au moyen de la réception 'normale' a vraisemblablement été considérablement accrue par la simultanéité de la poésie latine, généralement lue. Même là où le troubadour veut apparemment rendre son texte inaccessible à son

[1] Voir Rieger (1983 et 1987), et les ouvrages qui y sont pris en compte.
[2] Récemment, Fritz Nies (2002: 153-163) s'est consacré au problème du 'lire', du 'chanter' et du 'dire'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

destinataire, une élite restreinte est néanmoins invitée à saisir toutes les finesses de l'œuvre d'art ou est du moins appelée à tenter de la décoder le mieux possible: car l'orgueil du poète médiéval, qui bien souvent loue sa chanson comme garante de l'ampleur de ses qualités artistiques devant le public jugé digne de sa poésie – ...*Mos vers e vuelh que d'aquest lau / Sia guirens* (Guillaume IX d'Aquitaine, 1927: 19) –, ne saurait fondamentalement se satisfaire d'actualisations réceptionnelles fragmentaires en tant qu'objectif de ses efforts. Ceci vaut pour tous les textes et poèmes chantés en deçà d'une poésie du non-sens consciente, c'est-à-dire partout où il y a prédominance sur les plans de la production et de la réception, du texte artistiquement travaillé.

## 2.

L'évolution vers un affranchissement l'une de l'autre de la chanson (chantée) et de la poésie (lue) est cependant notablement favorisée voire même portée par des facteurs spécifiques qui touchent également l'histoire de la musique[3]. L'influence de la musique des chants populaires sur la chanson littéraire du Moyen Age est certes indéniable – ceci vaut tout particulièrement pour le XIII^e^ siècle[4] – et de surcroît bien plus grande dans le nord de la France que dans le Sud, mais c'est de loin la musique grégorienne qui a été la plus déterminante. Cependant, au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles, en dépit de toutes les innovations, la monodie grégorienne a atteint un degré de saturation extrême dans les deux domaines, profane et religieux. Elle avait en quelque sorte atteint ses limites musicales. C'est pour cette raison qu'à partir de l'an 1100 environ, et d'abord dans le domaine religieux, elle est en concurrence permanente et de plus en plus vive avec la polyphonie naissante, laquelle fait l'objet de perfectionnements et raffinements de plus en plus poussés. Finalement, c'est la polyphonie qui l'emportera, y compris dans le domaine de la chanson profane, et cela tout d'abord au Nord, particulièrement dans les Flandres, à la cour des Bourguignons, l'un des centres de l'innovation musicale de cette époque. C'est alors que naît la chanson polyphonique

[3] En ce qui concerne les aspects musicaux, voir pour le haut moyen âge Hendrik van der Werf (1972); pour la fin du moyen âge, voir par ex. Dömling (1970) et Hasselmann (1970). Pour une première vision d'ensemble, voir l'article 'Chanson' de Bernstein – Schneider (1995); pour la Renaissance, l'anthologie de Dottin (1991) est précieuse; voir également Dottin (1984). Concernant la chanson polyphonique, voir les ouvrages indiqués chez Bernstein.

[4] Mentionnons par exemple les chansons de danse.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dans l'espace bourguignon et franco-flamand, chanson qui, comme l'attestent récits et illustrations de l'époque, était généralement chantée pour divertir un public de cour relativement restreint, avant de faire plus tard son entrée dans le milieu de la grande bourgeoisie et même, vers la fin du XVI^e siècle, de connaître une large diffusion dans des couches sociales bien plus basses.

Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, le trouvère picard Adam de la Halle rédige en langue vernaculaire non seulement des chansons traditionnelles à une voix mais aussi des motets[5] et des rondeaux polyphoniques (à trois voix). Au XIV^e siècle, Guillaume de Machaut lui emboîte le pas et le surpasse avec des innovations telles que la 'double ballade'. De ces chansons polyphoniques, on connaît, dans le courant de leur évolution, nombre de formes et variantes plus ou moins sophistiquées, de la chanson pour solo – avec accompagnement instrumental et/ou vocal – jusqu'à des chansons complexes multitextuelles, en passant par des chansons à texte unique mais à plusieurs voix décalées, donc chantées en canon, avec pour chacun de ces types une multitude d'adaptations au niveau du style musical, de la composition, des spécificités locales. Finalement, ces chansons peuvent comporter, chez Josquin Desprez par exemple, jusqu'à six (voire huit) voix (avec jusqu'à six textes différents). Les raffinements musicaux supplémentaires tels que le mélange de rythmes différents ne sont pas rares. Souvent, les arrangements en contrepoint et/ou imitatifs partent d'une mélodie préexistante (et du texte correspondant) appartenant au répertoire de la 'chanson rustique'[6] à une voix, populaire ou 'popularisante', oralement transmise (voire parfois déjà par écrit), souvent vérifiable en tant que 'gesunkenes Kulturgut', ou alors ils combinent artistiquement des fragments musicaux (ainsi que textuels) provenant d'un grand nombre de chansons connues consignées dans des recueils, ce qui, dans les deux cas, conduit certainement chez les auditeurs de l'époque à des effets 'intermusicaux' sensibles. D'une manière générale d'ailleurs, la polyphonie de cette époque se nourrit du recours permanent, presque postmoderne et qu'on peut seulement en partie voir

[5] Par ailleurs leur évolution montre la transposition de l'accent du texte vers la musique: alors que dans l'ars antiqua le motet résulte de l'inventio de textes sur des mélodies déjà existantes, dans l'ars nova le motet – depuis le début du XIV^e siècle – naît essentiellement de la mise en musique de textes préexistants. Voir à ce sujet Hüschen (1974).

[6] Alors que l'appellation 'chanson rustique (ou rurale)' désigne d'abord des poèmes ou des chansons de la tradition populaire de la fin du moyen âge, dans la terminologie de la fin du XVI^e siècle, dans le domaine de la chanson polyphonique on fait une distinction entre la 'chanson rustique' basée sur un matériau mélodique préexistant d'origine populaire, et la 'chanson musicale', conçue en grande partie indépendamment de ce genre de ressource.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

comme spécifique des phases culturelles tardives, à du matériau musical et textuel préexistant. Au premier plan, on retrouve celui-ci dans des arrangements sans cesse renouvelés, sous la forme d'un véritable 'tissu' de références intermusicales et intertextuelles, de citations conscientes ou non[7].

On voit donc que la tendance à la complexité et au dépassement des prédécesseurs surtout en matière de raffinement formel se renforce. Tout dans le domaine de la musique devient plus complexe, en quelque sorte aussi plus 'scientifique'. L'une des conséquences en est le perfectionnement progressif de la notation musicale. Et avant tout, par rapport à la poésie chantée du haut Moyen Age, dans la chanson polyphonique de la fin du Moyen Age, la relation entre texte et mélodie s'inverse: l'accent dans la chanson est désormais mis sur l'aspect musical et non plus sur le texte. La 'lésion' du texte par sa mise en musique n'est pas rare: omission de strophes, morcelage, transformation de certains mots et autres atteintes aux textes ne résultaient pas uniquement d'impératifs musicaux. La suppression de métaphores obscures et de références à la vie des auteurs était censée simplifier les textes et les rendre accessibles à un plus large public que les seuls lecteurs cultivés de poésie imprimée[8]. Le texte du poète devient un matériau malléable et modifiable. Le fait que certains compositeurs aient composé une seule mélodie pour plusieurs poèmes, par exemple de nombreux sonnets qui divergent totalement dans leur contenu, montre tout aussi clairement la priorité donnée à la musique au détriment du texte que la pratique très fréquente consistant à partir de textes préexistants, sur les mélodies desquels les compositeurs élaboraient leurs arrangements musicaux complexes. Par ailleurs, il faut souligner dans ce contexte le fait que jusqu'au cœur de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, les textes rassemblés dans les grands recueils de chansons polyphoniques étaient généralement anonymes ou anonymisés et associés aux mélodies sans mention de l'auteur même dans le cas de poètes déjà fameux à l'époque, comme Clément Marot[9], et aussi que c'est seulement dans le courant du XVI^e^ siècle que se répandit peu à peu la pratique consistant à imprimer, lors de la publication de chansons comportant plusieurs couplets,

[7] Avant et après 1500, depuis la Seconde Rhétorique, les références intertextuelles dans la chanson sont encore renforcées par la technique répandue de la citation, dont usent nombre de de poètes tels que Marot qui cite dans un poème le Roman de la Rose.

[8] Nombre de chansons des XV^e^ et XVI^e^ siècles sont devenues extrêmement populaires et ont servi de timbres pour des chansons ultérieures.

[9] Le premier poète nommément cité dans ces recueils n'est pas un contemporain mais Anacréon, dont les Odes (dans leur traduction française) ont été publiées en 1559 dans la version musicale de Richard Renvoisy.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

non plus seulement le premier couplet associé à la mélodie mais également les suivants. Les éditeurs de ces recueils et leurs destinataires aux goûts esthétiques plutôt conservateurs avaient apparemment peu d'intérêt pour les auteurs des textes, souvent bien plus progressifs sur ce plan. La première édition de la mise en musique du premier livre des Odes de Ronsard par le compositeur Pierre Cléreau parut en 1559 sans mention du poète, le nom de celui-ci n'apparaissant que dans la réédition de 1566, alors que Ronsard était déjà connu d'un public plus large. Certains compositeurs de la seconde moitié du XVI^e siècle tels que Roland Lassus, étaient plus inspirés par la poésie du début du siècle que par celle de leur temps. Ce n'est que vers la fin du XVI^e siècle que les auteurs des textes de chansons, suite à la renommée croissante de la Pléiade, acquirent plus d'importance[10]. Dans le domaine de la musique, on peut donc voir se répéter le phénomène manifeste déjà auparavant pour le texte lyrique: une recherche de plus en plus marquée de raffinement et de virtuosité. Ce n'est pas un hasard si à peu près en même temps que s'impose définitivement la polyphonie, commence l'époque de la poésie des Grands Rhétoriqueurs, laquelle se distingue notoirement non seulement par la fixation de formes poétiques, mais surtout par des expériences textuelles, son maniérisme et sa virtuosité avant tout formelle, sur le plan de la métrique par des agencements complexes des rimes et des strophes.

La conséquence inéluctable en est une spécialisation qui concerne aussi bien le texte que la musique. L'unité originelle que constituait l'auteur-compositeur fait progressivement place à une séparation de ces deux activités, et par la suite également de l'unité du texte et de la mélodie dans la chanson du Moyen Age finissant. La composition du texte et celle de la mélodie sont chacune devenues des techniques compliquées, certes apprenables, mais il est dès lors plutôt rare que les deux puissent être apprises simultanément par une seule personne. La poursuite de la perfection artistique sur ces deux plans devient quasiment utopique, il faudra désormais opter pour l'un ou pour l'autre. De plus, la tentative de combiner un texte 'raffiné' sur le plan formel avec une mélodie complexe soulève des problèmes supplémentaires. En règle générale, pour des raisons techniques ou d'ordre réceptionnel, le raffinement de l'une de ces deux composantes doit être privilégié au détriment de l'autre. Dans le cas

[10] Le peu d'importance généralement accordé aux auteurs des textes a eu pour conséquence que jusqu'à aujourd'hui, on n'est pas en mesure d'attribuer à un auteur particulier une partie considérable des textes mis en musique. Ceci n'est pas seulement vrai pour les textes lyriques de la fin du moyen âge et/ou appartenant au patrimoine populaire, mais aussi pour beaucoup de textes d'auteurs moins connus de la Renaissance.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de la chanson polyphonique, la sémantique du texte perd inévitablement de son importance: dès lors que – comble de la polyphonie – différents textes (qui plus est relevant bien souvent de genres différents) sont chantés simultanément par plusieurs voix autonomes, l'objectif de la réception ne saurait plus être la compréhension du texte au sens traditionnel. La compréhension est totalement exclue lorsque les voix d'une chanson polyphonique interprètent des textes dans des langues différentes. C'est pourquoi la chanson polyphonique n'est plus une chanson littéraire au sens strict. Par la suite, elle ne le redeviendra d'ailleurs qu'en partie, lorsqu'au tournant du XVI^e siècle, la polyphonie accordera de nouveau un peu plus d'importance au texte, par exemple avec la récitation syllabique, qui permet de mieux le mettre en valeur, ou lorsqu'aux environs de 1550 on observera une tendance accrue à l'homophonie.

D'autres tentatives de remettre à l'honneur le texte se manifestent dans les réformes de la polyphonie initiées par l'Académie de Poésie et de Musique fondée en 1567 sous l'impulsion de Ronsard et avec l'accord du roi, et qui s'était en particulier fixé pour but, dans la formation de poètes et de compositeurs, de mieux coordonner texte et musique au niveau du rythme des vers: l'objectif était que le compositeur suive le rythme du texte et que les différentes voix de la chanson polyphonique articulent chaque élément du texte en même temps, ce qui était rarement le cas auparavant. Cependant, les efforts réformateurs de ce genre ne firent que freiner l'évolution. En premier lieu et surtout dans la seconde moitié du XVI^e siècle, ils étaient le fait de poètes de la Pléiade, conscients de leur valeur artistique et fortement influencés par les traditions poétologiques de l'Antiquité où poésie et musique vont de pair. Sans être, pour la plupart d'entre eux, des compositeurs, ils s'intéressaient néanmoins au domaine de la musique[11] et devaient avoir un vif intérêt à ce que, lors de leur mise en musique, leurs textes soient mis en valeur et non pas 'noyés' par l'arrangement polyphonique. Mais le fait que justement ces réformateurs prenaient pour modèle la prosodie antique et – en dépit des caractéristiques propres à la langue française – s'évertuaient à tort à vouloir fonder le rythme sur la longueur des syllabes et ensuite à refléter également ces quantités de 'vers mesurés à l'antique' dans la 'musique mesurée'[12],

[11] Ceci vaut sans nul doute pour Ronsard et Mellin de Saint-Gelais tout comme pour Étienne Jodelle. Voir par exemple, dans la préface adressée en 1560 à François I^er du Livre de Meslanges de Ronsard, l'éloge, orienté aux conceptions musicales de l'Antiquité, de la musique et des compositeurs contemporains.

[12] En 1586 parut un recueil de 'chansonnettes mesurées', qui sont des poèmes du membre de la Pléiade et cofondateur de l'Académie de Poésie et de Musique Jean-Antoine de Baïf mis en musique par le compositeur Jacques Maudit.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

devait vouer toutes ces réformes à l'échec. De la même manière, la distanciation voulue des poètes de la Pléiade par rapport à la chanson populaire, incapable de satisfaire à leurs exigences culturelles 'élitistes'[13], ne pouvait à la longue qu'être un obstacle au renouveau d'une chanson vraiment *littéraire*, alors que les compositeurs de chansons polyphoniques, loin de répugner à recourir à des textes poétiques populaires, puisaient tout naturellement dans ce fonds. Mais eux par contre faisaient ensuite subir aux textes retenus des remaniements polyphoniques et cherchaient à obtenir des effets spécifiques, essentiellement parodiques, grâce à de savants effets de contrepoints à partir de la combinaison de mélodies simples qui circulaient sur des textes généralement assez simples, souvent plutôt grossiers. Qui plus est, même lorsque l'auteur-compositeur est un spécialiste sur les plans textuel et musical – tel Guillaume de Machaut, l'un des derniers poètes à mettre en musique lui-même ses textes – l'interprétation de son produit (synthétique) se heurte déjà à des obstacles matériels inconnus pour la chanson littéraire du Moyen Age: il ne peut plus réciter seul ses compositions mais a besoin de jusqu'à six chanteurs, sans parler des instruments.

Mais même Guillaume de Machaut, qui ne met en musique ses textes qu'après les avoir écrits, n'est plus un auteur-compositeur mais plus exactement un auteur et un compositeur. L'élève de Machaut Eustache Deschamps n'est déjà plus qu'un auteur et non plus un compositeur. Depuis lors, les poètes, y compris justement les 'grands' poètes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, font généralement mettre en musique leurs textes par des compositeurs spécialisés. La chanson littéraire continue certes d'exister, à côté de la chanson polyphonique proprement dite, mais le plus souvent il s'agit alors de poèmes auxquels des compositeurs adjoignent une mélodie après coup. Bientôt, à partir du XV^e^ siècle, les poèmes ne sont plus mis en musique automatiquement mais seulement sur injonction expresse, ensuite occasionnellement, puis rarement et enfin, vers la fin du XVI^e^ siècle, au cours duquel – au milieu surtout –, on assistait à un renouveau de la mise en musique de textes poétiques, plus du tout, jusqu'au retour à la mise en musique de poèmes dans la chanson moderne, où l'écart temporel entre la genèse du texte et le moment de la composition de la mélodie, peut toutefois être d'un siècle voire davantage.

[13] Pour autant, Ronsard, qui, comme Du Bellay méprisait "ces vaudevilles et chansons qui se chantent d'un mesme chant, par tous les coupletz" (Joachim Du Bellay, "Au lecteur" au sujet des "Vers lyriques" [Du Bellay, 1993: 84]), avait parfaitement conscience du fait que la chanson polyphonique fixait des limites étroites à la diffusion de ses poèmes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Avec la coexistence, au niveau non populaire, d'une part d'une poésie lyrique (de moins en moins) mise en musique à posteriori, sorte de chanson synthétique, et d'autre part de la prédominante chanson polyphonique complexe avec forte accentuation de la composante musicale au détriment de l'attention accordée à la sélection des textes, la première phase de la chanson littéraire française est terminée. Eustache Deschamps exprime cela en toute clarté lorsque dans son *Art de dictier* de 1392, première vraie poétique française, il opère une distinction entre 'musique naturelle' et 'musique artificielle': tandis que la première appellation désigne la musique résultant de la lecture à haute voix d'un texte poétique, la seconde désigne la musique produite par l'accompagnement vocal et instrumental[14]. Au milieu du XVI^e^ siècle, il apparaît encore, plus exactement: *de nouveau*, souhaitable à Pierre de Ronsard, de combiner ces deux types de musique: *car la Poesie sans les instruments, ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix* (Ronsard, 1950: 999)[15], et la poétesse lyonnaise Louise Labé chante encore elle-même ses propres poèmes. Tout comme Jean-Antoine de Baïf, s'accompagnant lui-même de son luth, qui est le cofondateur avec le compositeur Thibaut de Courville de la susdite 'Académie de Poésie et de Musique', *afin de remettre en usage la Musique selon la perfection, qui est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie*[16]. Mais la tendance est nette: puisqu'on reconnaît au texte poétique des qualités musicales – même 'naturelles' car générées par la langue humaine et ses sons –, il est en toute logique de moins en moins considéré comme étant dépendant de la 'musique artificielle'. De là vient que les poétologues, surtout ceux de la Renaissance, n'évoquent quasiment plus le genre 'chanson', qu'ils qualifient de mineur, puisque médiéval, par rapport aux genres antiques (avant tout l'ode), et que, eux qui sont généralement aussi auteurs de poèmes mis en musique, ils laissent le terrain de la chanson tout entier aux compositeurs.

La conception moderne de la poésie lyrique a largement confirmé ce point de vue: pour nous, Clément Marot est un poète lyrique, même si le premier sonnet français mis en musique – la mélodie est de Boyvin – est

[14] Bien entendu, dans son traité poétologique ("Art de dictier"), Deschamps ne dit mot de la composition de la mélodie; voir à ce sujet Roger Dragonetti (1961).

[15] Selon Ronsard (1950: 999), l'objectif de la poésie est de rendre les vers plus propres à la musique et accord des instrumens, [...] en faveur desquels il semble que la poësie soit née.

[16] Statuts de l'Académie. In: Yates (1947: 320).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'une de ses adaptations d'un sonnet de Pétrarque (*Mort sans soleil*), et si plus de 120 de ses poèmes ont été mis en musique par plus de 80 compositeurs du XVI^e^ siècle (Sermisy, Janequin, Le Jeune et d'autres). Pour nous, un poème de Ronsard n'est plus une chanson littéraire, quand bien même il existe une adaptation musicale par un compositeur de l'époque. *Les Amours de Cassandre*, recueil de 1552-53, ont encore été publiés avec en annexe les mélodies (pour quatre voix), à l'attention des amis du chant[17], exemple des tentatives de réunification de la musique et de la poésie par la Pléiade. On connaît plus de 300 mises en musique de poèmes de Ronsard. Quelque 30 compositeurs ont mis en musique plus de 200 de ses poèmes. Dans la réception de Ronsard au plus tard depuis le début du XIX^e^ siècle, lorsque les romantiques, Sainte-Beuve le premier, redécouvrirent ce poète et en firent un de leurs modèles, ses poèmes sont exclusivement lus.

Du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, on observe donc d'une part un éloignement réciproque des deux composantes de la chanson que sont le texte et la musique – le résultat de ce processus a mené, en passant par plusieurs étapes intermédiaires, à notre conception actuelle de la poésie lyrique –, alors que d'autre part nous voyons, temporairement au XVI^e^ siècle, sur un plan secondaire, un mouvement opposé en direction d'une réunification. Dans cette phase si importante dans l'histoire de la poésie, on voit se développer une véritable collaboration entre poètes et compositeurs, qui va bien au-delà d'une simple coexistence. En témoigne par exemple le fait que Marot compose un poème sur une mélodie préexistante (*Une Pastourelle gentille*). La collaboration de Ronsard avec les compositeurs de son temps était particulièrement étroite, puisqu'il commanditait lui-même la mise en musique de ses poèmes. Selon le poète Pontus de Tyard, poésie et musique sont sœurs ou *deux ruisseaux qui procedent d'une mesme source, et r'entrent dans une mesme mer*[18]. Les arts poétiques de l'époque sont certes des traités de poésie et traitent en premier lieu des diverses formes et sous-genres lyriques, mais sans écarter tout à fait l'aspect d'une éventuelle adaptation musicale. Parfois il est même question de l'idéal des trouvères, duquel on cherche à se rapprocher de nouveau. Dans la mise en musique des odes et sonnets de Ronsard par exemple, on distingue même une certaine simplification de la polyphonie par rapport à la chanson polyphonique de la première moitié du XVI^e^ siècle.

[17] Les compositeurs étaient Certon, Goudinel, Muret et Janequin. On remarque que pour certaines mélodies sont indiqués d'autres poèmes de Ronsard pouvant également être chantés sur elles, et que donc la pratique du timbre à déjà cours.

[18] Pontus de Tyard, 1950: 74.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le fait que ces premiers pas d'une réunification du texte et de la musique dans le domaine de la poésie lyrique n'auront guère de suites après le tournant du XVI^e siècle résulte en particulier de la perte progressive pour la musique, jadis enseignée dans le cadre des 'artes liberales', de son statut de science et d'art sacré sur le fond d'une nouvelle vision du monde[19]. Au début du XVII^e siècle, copernicianisme et cartesianisme démythifient la musique, jusque-là considérée comme quasiment divine. En 1616, l'Eglise elle aussi change de conception: désormais la musique, 'soustraite' au clergé séculier, paraît dépourvue de son ancienne influence sur l'âme humaine et ne semble plus être destinée qu'au plaisir des sens. La légitimation de la musique pour les nouveaux genres associant texte et musique qui vont bientôt connaître le succès – avant tout l'opéra –, est ainsi préparée. Le lien avec l'émancipation totale de l'auteur de textes lyriques, qui n'a plus à se soucier des problèmes de mise en musique et de chantabilité, est indéniable. Le poète se libère du joug du compositeur, qui de son côté découvre la musique instrumentale comme son nouveau, et bientôt principal, domaine.

## 3.

La majorité des grands compositeurs des XV^e et XVI^e siècles ont participé à la mise en musique, sous forme de chansons polyphoniques ou de chansons 'synthétiques' à une voix, de textes poétiques, au début du XV^e siècle par exemple de textes de Christine de Pizan, Alain Chartier et Charles d'Orléans mais aussi de nombreux auteurs anonymes ainsi que de textes issus du fonds populaire[20]. Ils étaient très intéressés – matériellement parlant – par ce type de commande[21]. Vu la prédominance, dans la poésie de cette époque, des genres à forme fixe des Rhétoriqueurs (rondeaux[22], virelais, ballades et autres formes strophiques – généralement sur le thème de l'amour courtois toujours en grâce dans la société courtoise voire ritualisé), à la fixation desquels Machaut avait largement contribué –, on n'est pas surpris de les voir privilégiés par les compositeurs jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Nous connaissons bien plus de cent recueils de chansons polyphoniques, motets et messes (sur la base de

[19] Voir Naudin (1968).

[20] Pierre Attaingnant est le premier à imprimer de la musique instrumentale, en 1530.

[21] Leur principale source de revenu était cependant la composition de musique sacrée – la composition de chansons n'était sans doute rien plus qu'une source de revenu accessoire.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

textes profanes) du XV^e siècle, dont les compositeurs étaient Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Jean Ockeghem, Josquin Desprez, Pierre de la Rue et bien d'autres. Au début du XVI^e siècle se détachent le Manuscrit Français 12744 et le Manuscrit de Bayeux – ce dernier fait montre d'une étonnante influence populaire, avec nombre de chansons anonymes, structurées en couplets et monodiques[23], et indique que désormais les genres à forme fixe, et en premier lieu la ballade, commencent à perdre leur position privilégiée[24]. Les premiers recueils de chansons polyphoniques sous forme de livre sont vraisemblablement les trois chansonniers de provenance diverse (*Odhecaton*) rassemblant environ 250 œuvres profanes avec texte français, publiés de 1501 à 1504 par Ottaviano Petrucci, qui ne contiennent toutefois que les mélodies (généralement à trois voix), avec juste l'incipit du texte, ce qui semble indiquer à son tour que l'accent est mis sur le côté musical, et que les textes, dont certains déjà publiés ailleurs, sont soit supposés connus, soit considérés comme négligeables, tout à la différence de la pratique en usage dans les publications de chansons littéraires de la fin du XVIII^e jusqu'à bien au-delà de la première moitié du XIX^e siècle, où l'on trouve l'intégralité des textes mais seulement l'indication du timbre en lieu et place de la mélodie.

D'autres importants recueils de chansons polyphoniques sont ceux publiés par Pierre Attaingnant et sa femme entre 1525-1528 et 1557, 35 au total, rassemblant plus de 1500 chansons de quasiment tous les genres et sous-genres[25]. Parmi les compositeurs représentés se détache le célèbre Clément Janequin, dont nous sont parvenues, outre un grand nombre d'œuvres religieuses, les mélodies de plus de 400 chansons, et dont la spécialité était d'imiter dans sa musique le chant des oiseaux, des bruits de chasse ou de guerre et même les fameux 'cris de Paris'[26]. Attaingnant fut concurrencé par le Lyonnais Jacques Moderne, éditeur d'au moins onze recueils de musique française profane intitulés *Le Parangon des chansons*. En 1551/1552, Robert Ballard et son cousin, le joueur de luth

[22] Au XV^e siècle, le rondeau était la forme poético-musicale la plus courante pour les compositions polyphoniques, sans doute essentiellement du fait de sa structure particulièrement régulière.

[23] Avec en majorité quatre à dix vers de huit à dix syllabes par couplet.

[24] Avec la découverte de la poésie italienne (et antique), en particulier grâce à la Pléiade, les genres à forme fixe de la fin du moyen âge sont bientôt remplacés dans le domaine non populaire également par le sonnet, la 'terza rima' et la sestine.

[25] Le première recueil d'Attaingnant de 1528 est principalement consacré aux chansons de Claudin de Sermisy.

[26] 'De fait, trois siècles plus tard, les spécialistes des traditions populaires retrouvèrent dans les cris des marchands de Paris du XIX^e une identité frappante avec les notations de Janequin' (Duneton, 1998: 275).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et compositeur Adrian Le Roy, fondèrent la maison d'édition Ballard[27], qui se spécialisa dans l'édition de chansons – rien qu'au cours des trente premières années, quelque 350 recueils de chansons furent publiés – et aurait utilisé les mêmes caractères d'imprimerie jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Cette entreprise familiale conservera jusqu'en 1776 le monopole pour l'impression de musique[28] et ne sera dissoute qu'en 1788. En 1717, elle publiera la célèbre *Clef des Chansonniers*, grande anthologie de toutes les mélodies populaires à l'époque, et qui sera, un siècle durant, un outil indispensable à tous les auteurs de chansons, et que Pierre Capelle remaniera maintes fois sous forme de sa *Clé du Caveau*.

## 4.

La chanson polyphonique des XV^e et XVI^e siècles constitue, par rapport au grand chant courtois qui la précéda, d'une part certes un enrichissement musical et formel sensible, qui culminera, péchant trop souvent par une artificialité prononcée, vers la fin de la Renaissance dans des démonstrations de savoir-faire de la part des compositeurs avec par exemple l'adaptation musicale de poèmes aux vers de 15 syllabes. D'autre part en revanche – exception faite de la mise en musique des 'grands' poètes de ce temps – il faut constater un appauvrissement thématique considérable. Dans cette forme artistique au début exclusivement courtoise, l'accent porte indubitablement sur l'amour[29], au niveau duquel la fusion de la conception 'ancienne', médiévale et courtoise, et de la 'nouvelle' d'inspiration essentiellement pétrarquiste s'opère sans problèmes. Il va de soi que l'éloge de la belle et bonne dame y tient une place importante, ainsi que la déclaration d'amour de la part de l'amoureux,

[27] L'annexe musical aux Amours de Cassandre de 1552 est le premier coup d'éclat éditorial des éditions Ballard, qui publièrent presque toutes les chansons composées par Roland de Lassus.

[28] Raison pour laquelle beaucoup d'autres éditeurs durent renoncer à la notation musicale lorsqu'ils éditaient des chansons. L'"Attribution de la charge de seul imprimeur du Roy pour la musique" est reproduite chez Duneton (1998: 792-793).

[29] À côté de la polyphonie profane lyrique, on voit également apparaître assez tôt des mises en musique de textes narratifs, et aussi, depuis environ 1530, de textes moralisateurs et édifiants en langue vernaculaire, qui ne se limitent pas aux traductions de psaumes. La chanson profane reste cependant nettement prédominante par rapport à la 'chanson spirituelle', laquelle se limita longtemps aux contrefactures de chansons profanes. Il convient toutefois de souligner que suite aux véhémentes attaques, entre autres de la part d'Erasme, dont fut l'objet la chanson 'lascive', certains compositeurs se résolurent à arranger des chansons profanes en chansons spirituelles sans modifier la texture musicale.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

avant tout la complainte amoureuse de l'amant mais parfois également de l'amante repoussée par l'être aimé mais 'sans merci', ou encore la douleur de la séparation. Dans la chanson de la Renaissance, tout cela est enrichi de motifs pétrarquistes (quelquefois aussi antiquisants), mais, en conformité avec l'époque et sa tendance au jeu avec des registres traditionnels entre-temps devenus conventionnels et figés, non sans une grande ouverture vers l'inversion parodique des topoi[30]. Ce qui est tout autre que rare, c'est l'inversion crue voire lascive de l'érotisme[31], la tendance même à la simultanéité des styles sublime et facétieux, et dans une phase plus tardive, à l'adaptation aux conditions de vie et aux centres d'intérêt des milieux bourgeois, avec une importante intégration de matériau issu de la tradition populaire, écrite ou orale ('chansons rustiques')[32]. Mais en dépit de ces inversions et déformations[33], il apparaît clairement que dans le genre musical limité sur le plan fonctionnel qu'est la chanson polyphonique des XIV^e^ et XV^e^ siècles, il n'y a guère de place pour une autre thématique, comme par exemple la politique, thématique courante dans le sirventes/serventois du haut Moyen Age.

Si la chanson polyphonique en particulier du XVI^e^ siècle s'adressait à un public bien plus large que la poésie de cette époque, l'ouverture aux couches sociales moyennes et basses ne s'est bien entendu pas faite sans une réduction progressive de la complexité, de la recherche artistique et de la virtuosité, donc non sans un certain rapprochement, concernant la forme et le contenu, de la chanson populaire, surtout des 'voix de ville/vaudevilles', c'est-à-dire de cette tradition de chansons strophiques (souvent avec refrain) qui, essentiellement à une voix, conservait sa prédominance au texte. Vers la fin du siècle on observe cependant cette même réduction dans les couches supérieures. Les efforts susdits de l'Académie de Poésie et de Musique allaient tout à fait dans ce sens.

[30] Ainsi, la chanson de Busnois intitulée *A qui vens tu tes coquilles* – il y est question de l'influence destructrice de l'âge sur la virilité – est une parodie du rondeau de Charles d'Orléans *A qui vendez vous voz coquilles*, laquelle contient toutefois déjà des ambiguïtés érotiques.

[31] Comme par exemple le texte de la chanson anonyme *Celle qui vit son mari tout armé*, mis en musique par Janequin et que Rabelais cite dans le Tiers Livre (Chap. VIII), dans le contexte de la 'braguette' de Panurge.

[32] *La belle se siet au pied de la tour* de Dufay – la chanson originale, qu'il faut classer dans la lignée de la chanson d'histoire, date du début du XV^e^ siècle – raconte par exemple l'histoire d'une princesse dont l'amant sera pendu le lendemain matin, et qui supplie d'être enterrée sous lui.

[33] Mentionnons ici à titre d'exemple la très répandue, longue, satirique et scabreuse chanson *Le Franc Archer*, datant de 1450, soit deux ans après la fondation de l'institution royale des 'Francs archers', et qui a été plusieurs fois réarrangée sur le mode polyphonique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'âge d'or de la polyphonie s'achève ainsi aux alentours de 1600, sans pour autant que soit achevée l'histoire de la chanson polyphonique et de ses diverses versions simplifiées, jusqu'à la romance des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. L'un des résultats de cette tendance à la simplification de la polyphonie vers la monodie est l''air de cour', structuré en couplets, qui est fréquemment une chanson polyphonique réarrangée en monodie, et qui au XVII^e^ siècle sera fondamentalement à une voix (avec accompagnement au luth, plus tard le clavecin, la viole et le théorbe viendront étoffer l'accompagnement instrumental). Cet air de cour contribuera grandement à la popularisation de la chanson artistiquement élaborée (d'en haut) tout comme à l'anoblissement de la chanson populaire (d'en bas), parce que son degré de difficulté pour l'interprète et le public est moindre, malgré la fréquente tentative de faire varier le chant d'un couplet à l'autre afin d'éviter toute monotonie musicale. Au XVII^e^ siècle, l'air de cour, constamment perfectionné et professionnalisé, sera indissociable de la culture précieuse et galante des salons, en tant qu'instrument de communication sociale. Bien des poètes de la fin du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle ont écrit des textes – généralement sans grande prétention artistique – pour cette forme particulière et extrêmement populaire de jeu de société. À partir de cet air de cour, on peut constater une évolution assez linéaire de la chanson de société, épicurienne et axée sur le divertissement, jusqu'aux débuts d'un Béranger, qui anoblira de nouveau la chanson sur le plan *littéraire*. A la fin du XVIII^e^ siècle, après une longue phase de suraccentuation de la musique et de l'interprétation vocale par une voix formée au chant, l'accent reviendra avec Béranger et ses disciples sur l'élaboration du texte poétique, alors que la mélodie sera le plus souvent reprise de chansons à succès plus anciennes en tant que timbre.

## 5.

Pour conclure, nous allons présenter un exemple de chanson polyphonique du XVI^e^ siècle qui montre clairement à quel point cette spécificité dans l'histoire de la chanson s'est éloignée non seulement de la chanson *littéraire* du Moyen Age, mais en particulier aussi de la chanson populaire, en conservant néanmoins des attaches avec cette dernière, grâce au fréquent recours à la citation. Nous avons choisi une fricassée à quatre voix du milieu du XVI^e^ siècle, dans laquelle la polyphonie apparaît comme poussée à son comble. On pourrait aussi la qualifier de 'chanson combinatoire', dans la mesure où elle relie, parfois en contrepoint, des textes différents:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Supérius

Je prends en gré la dure mort
Pour vous madame par amours.
Navré m'avez mais a grand tort,
Dont fineray de brief mes jours.
La chose me revient a rebours,
Souffrir si tost la mort amère.
O dure mort que faictes vous.
Mourir me fault c'est chose clere.
Je prens en gré la dure mort.

Contraténor

1 Jen suis gallans qui d'envieulx effort,
Rossignolet qui chante,
Mon petit cœur n'est pas a moi
Damours je sui déshérité,
5 Si me tenez tant de rigueur.
Que n'est elle auprès de moy celle,
Hau Marion mamye,
Alix avoit aux dents la malleraige,
Le souvenir de vous,
10 Sonnez my donc quant vous irez,
Quant je suis auprès de mamye
Alix avoit aux dents la malleraige,
Quant je suis auprès de mamye,
Sur la rosée me fault aller
15 Tant que vivray en age florissant.

Ténor

1 Resjouyssons nous a cest heure,
Entre vous filles de quinze ans,
Ne venez plus à la fontaine
Damours me plains
5 Ung gay bergier prioit une bergière
Pour ung plaisir qui si peu dure
Que n'est elle auprès de moy,
Lecker beet ken en cleyn beir,
Ne venez plus à la fontaine
10 Le souvenir de vous
Compere Jacob
Abaissez donc son rigoureulx vouloir,
Alix avoit aux dents la malleraige
Raige du cul passe le mal des dents
15 En dangier suis my lairez vous.

Bassus

Toutes le nuitz que sans vous je me couche
Pensant a vous ne fais que sommeiller

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et en resvant jusques au resveiller,
Incessamment vous quiers parmi la couche
Et bien souvent en lieu de vostre bouche,
En souspirant je baise l'oreiller.
Toutes les nuictz[34].

Cette fricassée du compositeur Crespel fait partie, avec quelques autres exemples de cette variante de la chanson polyphonique, de la catégorie vaste et diversifiée des quolibets, dont le principe est de combiner en un tout des extraits disparates, tirés de divers contextes. Les quolibets musicaux puisent aussi bien dans la tradition musicale et textuelle populaire que dans la savante (y compris religieuse). Leur forme spécifiquement française, la fricassée, dont le premier exemple imprimé se trouve dans les *Trente et quatre chansons*, recueil publié par Pierre Attaingnant en 1528, résulte en général du collage d'extraits de chansons les plus diverses, chansons polyphoniques tout comme textes et mélodies plutôt populaires. Pour certains de ces fragments et extraits nous ne sommes d'ailleurs plus en mesure d'en déterminer la provenance, tout comme il ne devrait plus guère être possible d'éclaircir toutes les intentions et allusions renfermées dans ces tissus combinatoires. On peut donc sans nul doute parler ici d'une espèce de pot-pourri poético-musical de la Renaissance. Ce dont nous sommes sûrs, c'est que la voix de Supérius imite une chanson de Clemens Non Papa très connue à l'époque, sous forme de huitain avec répétition du premier vers à la fin dont l'auteur est inconnu – parmi les textes des 89 chansons de trois à six voix de ce compositeur, seulement dix peuvent être attribués à des auteurs précis (François Ier, Clément Marot et Jean Marot) –, alors que la voix de Bassus restitue une chanson de type rondeau de Thomas Crecquillon[35], mort en 1557, et cela sur un texte du début du XVIe siècle, plusieurs fois mis en musique à l'époque de la Renaissance, entre autres par Roland de Lassus.

Les deux autres voix (Contraténor et Ténor), dont chacune dispose de 15 vers, ne font qu'accoler des citations de premiers vers de chansons contemporaines[36]. Certaines d'entre elles étaient de véritables 'tubes' du XVIe siècle[37]: *Ung gay berger prioit une bergière* par exemple, fut mis

[34] Disponible sur le CD Fricassée parisienne, Chansons de la Renaissance française (1985). La discutable ponctuation à la fin des vers reprend celle du livret joint au CD.

[35] Crecquillon, originaire de Béthune, se spécialisa dans la poésie de l'école de Marot.

[36] Une autre fricassée (anonyme) est constituée de 40 débuts de chansons (Je m'en vais au vert bois dans le recueil d'Attaingnant de 1536), une autre encore (de Fresneau), publiée en 1538 dans Le Parangon des chansons de Jacques Moderne, comprend 100 citations populaires.

[37] Dans ce qui suit nous ne cherchons pas à identifier la totalité des incipits, mais simplement à montrer le phénomène en tant que tel.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en musique par Clément Janequin (1540) et Thomas Crecquillon (1543), *Damours je suis déshérité* est de Richafort, *Damours me plains* de Claude Goudimel (1549)[38]. Le Ténor répète un seul de ces incipits (*Ne venez plus à la fontaine*, 3+9), alors que le Contraténor reprend deux débuts de chansons (*Alix avoit aux dents la malleraige*, 8+12 – *Quant je suis auprès de mamye*, 11+13). On remarque que les deux premiers et derniers vers ne participent pas à ce jeu de répétitions, et surtout, que la distance entre la citation et la répétition de la citation se réduit à chaque fois de deux vers au cours de la chanson. Il en résulte donc une progression dans la proximité des répétitions. De plus, les deux voix ont en commun trois débuts de chansons (C6-T7, C9-T10, C12-T13). Leur placement n'est pas dû au hasard: trois fois, à une distance de trois vers, le Ténor répète ainsi dans le vers immédiatement suivant une citation du Contraténor, ce qui confère aux deux voix une cohésion supplémentaire qui semble encore plus nette vers la fin de la chanson.

Il ne faut sans doute pas chercher derrière ces collages de textes et ces citations de citations visiblement dépourvus d'une véritable cohérence sémantique un principe directeur autre que celui de l'addition musicale. Seul le hasard ainsi que la ressemblance thématique créent occasionnellement des fils conducteurs syntaxiques et sémantiques attrayants entre les citations, au-delà de combinaisons sémantiques purement additives: les vers C2, C7 et T11 peuvent être compris comme des apostrophes intercalées; C5 peut servir d'explication à C4; C10 et C11 sont peut-être interprétables en tant qu'appel à un gardien dans une situation d'aube; C14 et C15 évoquent de manière originale le 'carpe diem'; dans la combinaison T1 avec T2 seul gêne le passage du 'nous' au 'vous'; T5 et T6 ont une signification très nette pour qui connaît la chanson citée – la bergère se moque du berger qui désire coucher avec elle en répliquant d'un *Et n'avez pas la lance qu'il y faut* (Dottin, 1991: 228) (sans) équivoque; le rapprochement possible entre T13 et T14 est évident. Il va de soi que justement ces possibilités combinatoires représentent un aspect important de ce jeu de collage – un jeu qui travaille avec la sémantique non seulement textuelle mais aussi musicale et qui devrait avoir eu un charme certain pour le public contemporain, qui connaissait les chansons citées. S'y ajoutent sans nul doute de nombreuses allusions intertextuelles à d'autres chansons connues et thématiquement proches de cette époque. Tous ces effets ne reposent toutefois pas sur la compréhension immédiate

[38] L'un des premiers compositeurs à mettre en musique des poèmes de Ronsard. Nous connaissons de lui 15 compositions sur des textes de Ronsard.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et exacte au moment de l'audition – ceci est rendu impossible par la simultanéité des quatre voix –, mais uniquement sur les potentialités et capacités associatives de l'auditeur compétent, culturellement initié, qui recherche, sans nulle contrainte, dans cette véritable invitation à l'interprétation un maximum de décodages sémantiques davantage contextuels que textuels. Mais le plaisir de l'auditeur, qui est le vrai but réceptionnel, se réalise même sans parvenir à ce maximum.

De plus, l'intérêt de cette chanson réside dans le mélange des extrêmes qui caractérise aussi bien le texte que la mélodie. Il y a là d'une part le soprano, voix la plus élevée, et la voix la plus basse, qui encadrent musicalement les deux voix moyennes qui citent les incipits. La voix de Supérius chante de manière très solennelle et à un niveau stylistique relativement élevé la vieille complainte de la mort par amour dont est victime celui qui aime sans retour, et que de surcroît il accepte dans un élan de masochisme. Chacun des vers est topique, mais même leur combinaison n'ajoute rien aux registres connus depuis les troubadours et les trouvères. La voix de Bassus chante en quelque sorte en opposition à cela: allusions érotiques, plaisanterie galante, une petite facétie à la fin et le bas niveau stylistique conservent la plus grande distance possible par rapport à la complainte amoureuse dépressive du début. Ce contraste n'est pour autant pas de nature essentielle, dans la mesure où il n'est pas existentiel, où il se neutralise pour ainsi dire dans le contexte socio-ludique des salons, et n'a pour fonction que de générer un intérêt esthétique.

Des contrastes similaires se retrouvent également dans les voix moyennes et leur transmission musicale: il y a d'abord l'incohérence des incipits bien sûr aussi là où la différence de tonalité ou la diversité du caractère générique des chansons associables à chaque vers ne sont pas trop grandes. Les contrastes sont toutefois particulièrement nets lorsqu'il y a collision entre éléments incompatibles, tant 'à l'intérieur' de chaque voix que dans la simultanéité des deux voix: par exemple lorsqu'un burlesque *Alix avoit aux dents la malleraige* (C12) se trouve encadré par un *Quant je suis auprès de mamye* emprunté à la chanson populaire (C11-13). Le caractère burlesque de cette partie médiane est encore renforcé et poussé à l'érotisme plutôt cru aux vers T13-14 par le vers *Raige du cul passe le mal des dents* qui le suit immédiatement. Tous les niveaux de style sont mélangés pêle-mêle, et ce mélange est rendu potentiellement encore plus hétéroclite par les références aux chansons citées et leurs mélodies. S'y ajoute de surcroît un contraste, certes peu appuyé, entre la voix de Contraténor et celle de Ténor: la dernière est plus gaie et sensuelle que la première et elle apporte plus d'érotisme et de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sexualité. Et enfin, la voix de Ténor intègre même dans son addition d'incipits un début de chanson étrangère – flamande pour être précis (*Lecker beet ken en cleyn beir*), ce qui n'étonne guère étant donné le rôle éminent de compositeurs hollandais et flamands pour la chanson polyphonique du XVI^e^ siècle.

En résumé, on peut dire que dans une fricassée purement vocale de ce genre, ce n'est pas un texte ou une voix considérés isolément qui importent et déclenchent chez l'auditeur le décodage sémantique – quand bien même il serait tout à fait possible à la seule lecture du texte et des notes, dans quel cas la simultanéité devient succession. C'est sur l'ensemble des références et rapports internes et externes, un ensemble qui se nourrit essentiellement de contrastes, que repose l'effet esthétique produit par la totalité de cette structure complexe. Cet effet esthétique ne peut être considéré que dans une perspective globale où les textes ne sont certes pas sans importance mais où, dans la hiérarchie des facteurs impliqués, ils sont subordonnés à leur support musical.

## RÉFÉRENCES

BERNART DE VENTADORN. 1915. *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*. Ed. Carl Appel. Halle: Niemeyer.

BERNSTEIN, Lawrence F. – SCHNEIDER, Herbert. 1995. "Chanson". In: FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, t. II, 559 sq. (bibliographie détaillée, 614 sq.). Kassel, etc.: Bärenreiter.

DÖMLING, Wolfgang. 1970. *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut*. – (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16.). – Tutzing: Schneider.

DOTTIN, Georges. 1984. *La Chanson française de la Renaissance*. – (Que sais-je?) – Paris: Presses Univ. de France.

–. 1991. *Chansons françaises de la Renaissance*. – (Coll. Poésie.) – Paris: Gallimard.

DRAGONETTI, Robert. 1961. "La Poésie, cette musique naturelle". In: DE POERCK, Guy – PIRON, Maurice – MOURIN, Louis – DRAGONETTI, Roger – DE GRÈVE, Marcel (éds.). *Fin du Moyen Âge et Renaissance: mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, 54-62. Anvers: De Nederlandsche Boekhandel.

DU BELLAY, Joachim. 1993. *Œuvres poétiques*, t. 1. Ed. Daniel Aris – Françoise Joukovsky. – (Collection Garnier.) – Paris: Bordas.

DUNETON, Claude. 1998. *Histoire de la chanson française*, t. 1. Paris: Ed. du Seuil.

ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN. (1985). *Fricassée parisienne. Chansons de la Renaissance française*. HMC 901174.

GUILLAUME IX D'AQUITAINE. 1927. *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine*. Ed. Alfred Jeanroy. – (CFMA 15.) – Paris: Champion.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HASSELMANN, Margaret Paine. 1970. *The French Chanson in the Fourteenth Century*. Diss. University of Berkeley, California.

HÜSCHEN, Heinrich (éd.). 1974. *Die Motette* – (Das Musikwerk 47.) – Köln: Volk.

JAUFRÉ RUDEL. 1965. *Les chansons de Jaufré Rudel*. Ed. Alfred Jeanroy. – (CFMA 15.) – Paris: Champion.

NAUDIN, Marie. 1968. *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France: rôle unificateur de la chanson*. Paris: Nizet.

NIES, Fritz. 2002. "*Lire*, *chanter*, meistens *dire*: Gattungstypische Darbietungs- und Rezeptionsweisen im französischen Mittelalter". In: AMEND-SÖCHTING, Anne – DICKHAUT, Kirsten – HÜLK, Walburga – KNABEL, Klaudia – VICKERMANN, Gabriele (éds.). 2002. *Das Schöne im Wirklichen – das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, 153-163. – (Studia Romanica 110.) – Heidelberg: Winter.

PONTUS DE TYARD. 1950. *Solitaire premier*. Ed. Silvio F. Baridon. – (Textes littéraires français.) – Genève: Librairie Droz.

RIEGER, Dietmar 1983. "Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain". *Revue des langues romanes* 87. 69-85; également dans: RIEGER, Dietmar. 1997. *Chanter et Dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*. (Collection Varia 12.) Paris: Champion; version allemande: RIEGER, Dietmar. 1984. "Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer künftigen Provenzalistik". *Zeitschrift für Romanische Philologie* 100. 78-91.

–. 1987. "'Senes breu de parguamina'? Zum Problem des 'gelesenen Lieds' im Mittelalter". *Romanische Forschungen* 99. 1-18.

RONSARD. 1950. *Abregé de l'Art poétique françois* (1565). In: *Œuvres complètes*, t. II, 995-1009. Ed. Gustave Cohen. – (Bibliothèque de la Pléiade.) – Paris: Gallimard.

VAN DER WERF, Hendrik. 1972. *The Chansons of the Troubadours and Trouvères: a Study of the Melodies and their Relation to Poems*. Utrecht.

YATES, Francis A. 1947. *The French Academies of the Sixteenth Century*. London: Warburg Institute.

ZUMTHOR, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éd. du Seuil.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# VILLON ET L'ORFÈVRE DE BOIS

## POUR LE COMMENTAIRE DU HUITAIN CXI DU *TESTAMENT*

PAUL VERHUYCK
Université de Leyde

Depuis notre adolescence, je partage avec Herman Braet l'amour des études littéraires. Depuis notre entrée en philologie médiévistique nous avons compris que pour être valables, elles doivent s'appuyer sur des textes sûrs, dûment établis. Depuis que je fréquente Villon, je me suis dit qu'avant de lancer ces chères études littéraires sur des textes de préférence ambigus, voire pluriels, il faut d'abord avoir compris le sens premier, littéral du texte, l'image fondatrice. Or, c'est loin d'être le cas dans l'œuvre de François Villon, le *povre petit escollier* qui fut aussi un *bon follastre* (*Testament* vv. 1886, 1883). Bien des zones d'ombre demeurent. Il y a des huitains qui n'ont toujours pas été suffisamment décryptés et même des monstres sacrés comme la *Ballade des Dames du Temps Jadis* ont réservé des surprises au niveau du sens premier, littéral et circonstanciel[1].

Dans le présent article, je compte étudier un huitain dont le sens précis, la cohérence et surtout la pointe, le dénouement se dérobent à la recherche, ou du moins n'ont pas encore été, que je sache, dévoilés de façon satisfaisante. Il s'agit du huitain CXI qui compte parmi les plus

[1] Pour la bibliographie villonienne je renvoie à Peckham 1990, mise à jour dans Fifteenth-Century Studies et dans le bulletin cybernétique de la Société François Villon, déjà 20 volumes en 2004 sur le www; et à Sturm 1990.

Les principales éditions employées sont celles de Longnon–Foulet (1932); Thuasne (1923); Mary–Dufournet (1970); Michel (1972); Rychner–Henry (1974-1985); Thiry (1991). Voir aussi l'édition-traduction Dufournet (1984); la traduction critique Lanly (1978) (cf. sa nouvelle traduction juxtalinéaire, Paris 1991). Cet article était déjà composé, lorsqu'une nouvelle édition a paru chez Champion: J.C. Mühlehaler & E. Hicks (éd. et trad.), *François Villon. Louis, Testamens, Poésis diverses, avec les Ballades en jargon*. Paris, 2004.

Les études les mieux documentées et les plus systématiques, quoique perfectibles, sont toujours celles de Champion (1913) et de Thuasne (1923). Voir aussi Dufournet (1971-1973) et (1980).

Sur la Ballade des Dames du Temps Jadis, voir Verhuyck (1993a). Comme le recueil, dans lequel cet article est paru, est épuisé en librairie, le texte intégral peut être consulté sur www.paulverhuyck.com, sous le bouton "Villon" (sub 5).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

difficiles du *Testament* de Villon[2]. Le légataire de ce legs est l'orfèvre de bois ou l'Orfèvre de Bois: on sait que les majuscules sont des options des éditeurs modernes.

Voici le texte d'après l'édition Thiry 1991 qui suit en principe celui du ms. C et de l'édition Rychner-Henry 1974, avec une ponctuation un peu plus dramatique: l'emploi des points de suspension au vers 1120 et le point d'exclamation au vers 1125:

CXI
1118 Item, à l'Orfevre de Boys
Donne cent clouz, queuës et testes,
De... gingembre sarrazinoys,
1121 Non pas pour acouppler ses boictes,
Mais pour joindre cuz et couëctes
Et couldre jambons et andoulles,
Tant que le let en monte aux tectes
1125 Et le sang en devalle aux coulles!

J'emprunte à l'édition Rychner-Henry 1974 les variantes non graphiques: 1118 du *boys* IA; 1119 *cloux* et *queues* F; 1121 pour *emplir ses* I; pour *acomplir ses* AF; 1122 *conjoindre* IF *ajoindre*; *cuz et coicectes* C; *cuz* et *coiettes* A; *cuz en coetes* I; *oeufz et croutes* F.

Pour rappel: C = ms Coislin BnF; A = ms Arsenal; F = ms Stockholm; I = impression Pierre Levet 1489.

L'orfèvre de bois a été identifié par Marcel Schwob: ce fut (en 1476) le surnom de Jean Mahé, sergent à verge du Châtelet et aide du questionneur, chargé d'administrer les tortures. En d'autres mots, un aide-bourreau. Il soumettait les accusés à la question[3]. On sait qu'à l'époque il n'y avait pas de question sans sévices. Cela étant dit, une petite précision chronologique s'impose: la présence de Jehan Mahé au Châtelet n'est attestée qu'à partir de mars 1462[4]. Il peut y avoir pris son service plus tôt, mais nous n'en

[2] D'autres huitains difficiles auxquels je me suis essayé: Verhuyck (1993b) et (1999). Voir aussi, au sujet de la Ballade de l'Appel: Verhuyck–Koopmans (1987), chapitre 1er: "François Villon et le Sermon de saint Belin", 9-85. Ce livre étant épuisé en librairie, le texte intégral de cette étude peut être consulté sur www.paulverhuyck.com, sous le bouton "Villon" (sub 1).

Voir également Koopmans (1999) et (2000), où on lit, p. 277: 'pour qu'il y ait jeu de mots, ambiguité, il faut aussi qu'il y ait un sens littéral pour masquer l'allusion'.

[3] Les 220 sergents à verge portaient comme symbole de leur office une verge, c'est-à-dire un bâton décoré d'une fleur de lys: Cohen (1996: 33). A côté de la question de l'eau, Champion (1913: II, 338) cite encore la question des brayes du mareschal au tallon, la question du cinge, celle des flustes et de la courte-pointe. Bien content de ne pas les comprendre toutes.

[4] Le 9 mars 1462, Nicolas Rosnel (cf. Testament, v. 1366), examinateur au Châtelet, plaide contre le questionneur Jehan Mahé (Champion, 1913: II, 329). En 1476 Jehan Mahé

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

savons rien. Par contre, comme on sait, la plupart des critiques datent le *Testament* de Villon de 1462 (après octobre 1461, avant novembre 1462).

Mais identification n'est pas métaphore! Car, fort curieusement, cette identification n'a pas révélé le fonctionnement de la métaphore. En effet, les variantes textuelles, les commentaires des villoniens, et surtout leur silence prouvent que des problèmes de compréhension première subsistent. Ainsi David Kuhn dit sèchement: 'cette strophe n'a pas besoin d'une longue glose'[5]. Le commentaire de Thiry dans son édition se termine par une interrogation:

> L'obscénité du legs fait à ce tortionnaire s'explique par le fait que les prisionniers étaient déshabillés lors de l'administration de la question, mais pourrait aussi véhiculer une insinuation d'impuissance (car pourquoi Mahé est-il dit «de Bois»?).

A vrai dire, peu de villoniens semblent s'être penchés sur la métaphore de l'orfèvre de bois (soit qu'on ne la comprenait pas, soit qu'on la trouvait par trop évidente[6]). Gaston Paris la comprenait presque: il comparait l'orfèvre de bois au 'bijoutier en cuir: cordonnier, argot moderne, cf. leather jeweller: cordonnier, slang américain moderne'[7].

Or, voici comment la métaphore acquiert sa cohérence: le tortionnaire Jean Mahé aimait tellement son travail qu'il fabriquait avec un plaisir d'ébéniste des instruments de torture en bois, sans doute des poucettes, garrots, pinces, colliers, cadres, tourniquets, coins et autres cales, *horribile dictu*. Il peaufinait si bien ses boîtes avec des clous et autres ustensiles, avec un tel sens du détail que ses créations sadiques en bois avaient la finesse (et sans doute aussi l'efficacité) d'un ouvrage d'orfèvrerie. D'où son surnom: il travaillait finement le bois avec la précision d'un orfèvre pour mieux torturer ses victimes au Châtelet. Un autre sergent à verge de l'époque était surnommé l'Empereur du Houx[8]!

est toujours en service, chargé d'appliquer la question lors du procès du duc de Nemours: c'est d'ailleurs là que Schwob a trouvé l'identification de Jehan Mahé dit l'Orfevre de bois (Schwob, 1901). Jehan Mahé reste en service au moins jusqu'en 1481 (Champion, 1913: II, 338).

[5] Kuhn (1967: 419).

[6] Lanly (1978: I, 178) ne comprend pas: 'surnom assez cocasse mais mérité sans doute par quelque talent'; Rychner–Henry (1974), sans vraiment comprendre se rapprochent davantage de la solution: II, 165: 'de toute façon il faut croire que l'Orfèvre de Boys fabriquait des boîtes avec des clous, pour justifier l'équivoque érotique'.

[7] Paris (1901: 376-377); cf. Champion (1913: II, 338). Sur le fonctionnement du Châtelet au quinzième siècle, voir Cohen (1996).

[8] Paris (1901), d'après la Chronique scandaleuse de Jean de Roye (de Mandrot, 1894-1895: II, 59).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Que, malgré la trouvaille de Schwob, la métaphore de l'orfèvre de bois n'ait pas toujours été bien comprise, c'est ce que prouve aussi la traduction néerlandaise de l'œuvre de Villon par Ernst van Altena 1963 (1969): il avait traduit 'orfèvre de bois' par 'goudsmid van het woud' (avec *bois* au sens de forêt) alors qu'il aurait dû traduire par 'goudsmid met het hout' (avec *bois* au sens de matière ligneuse). Après que je lui avais signalé cette erreur, Ernst van Altena a rectifié dans sa dernière édition[9].

Au début de la strophe François Villon joue donc sur l'incompatibilité des termes: les clous ne sont pas de fer, mais de gingembre; l'orfèvre ne travaille pas l'or, mais le bois.

Mais même alors, le huitain demeure obscur, quoique le sens général soit manifeste: Villon veut faire du tort à son légataire. Mais comment exactement? Que le legs soit globalement obscène, 'd'une charnalité intense'[10], nul ne le contredira. Avec une telle pléthore de mots crus, ce n'est pas difficile: *cuz, couëctes, jambons, andoulles, tectes, coulles*. On pourrait y ajouter la racine du *gingembre* qui passait pour un puissant aphrodisiaque à cause de ses vertus vasodilatatrices.

Une telle densité de (six) mots crus est absolument unique dans un seul huitain de Villon. En outre, il est instructif de vérifier l'occurrence de ces six vocables dans le reste de l'œuvre: le terme *cul* est le plus fréquent, avec trois autres occurrences (quatre, si l'on compte aussi l'échevin Michault Cul d'Oue); le mot *tetes/tectes* se lit encore une seule fois, dans la complainte de la Belle Heaulmière; mais les mots *coetes, jambons, andoulles, coulles* et même *gingembre* ne se retrouvent pas ailleurs[11].

On pense *a priori* que le legs d'un truand comme Villon, familier des geôles et des tortures, à un bourreau si vicieusement artisanal devra être cruel. Mais tout n'est pas clair. Ainsi, bien des villoniens ont fait remarquer que la tournure 'clous de gingembre' est unique, alors que la combinaison courante est 'clous de girofles'. Dont acte. La tournure 'clous de

[9] Même erreur dans la traduction néerlandaise (flamande) de J. Fieuws (1974: 131): 'goudsmid van het woud' (orfèvre de la forêt). Ainsi donc, les deux traducteurs néerlandais se situent sans le vouloir dans la lignée de la variante *du boys* du manuscrit A et de l'imprimé Levet, avec *du* au lieu de *de* (v. 1118).

[10] Paris (1901).

[11] D'après Burger (1974), on retrouve le mot *cul(z)* au Testament vv. 1208 et 1900, ainsi que dans le fameux quatrain des Poésies Diverses XIII, v. 4; et Michault Cul d'Oue au Testament v. 1338; d'ailleurs, s.v. *cul*, Burger nomme encore une fois *coetes* au sens de 'pénis'. *Tettes/tectes* dans la plainte de la Belle Heaulmière: Testament v. 521. Si le mot *coulles* n'apparaît pas ailleurs chez Villon, le mot *coullon* figure au Testament v. 2002 (Ce jura il sur son coullon) au sens biblique du *sermo in testiculis*, cf. Genèse 24, 2 et 47, 29.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gingembre' est donc une création de Villon. Le poète combine d'une part les clous (empruntés au giroflier) pour cadrer avec l'orfèvre de bois et les boîtes, et d'autre part le gingembre, célèbre pour ses prétendues vertus aphrodisiaques. Mais pourquoi *cent* clous? Au sens de *beaucoup*?

Ensuite, le mot *couëctes* (v. 1122) a été diversement glosé, mais pour aboutir toujours à la même conclusion: il désigne le pénis. Ce qui n'est pas sorcier. Ni conclusif. Mais en tout cas, Claude Thiry a tout à fait raison de signaler dans son édition que *coicectes*, la seule leçon rejetée de C, qui pourrait suggérer 'cuissettes', enlèverait sa cohérence à 'l'image de la jonction'.

Le *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* qui préconise l'amour anal en guise de contraception, est tout à fait contemporain de l'œuvre de Villon[12]. Mais même sans connaître cette homélie facétieuse, on aura compris que le jambon dénote le derrière, l'andouille le phallus. Une métaphorique si évidente semble éternelle, mais l'essentiel est de constater qu'elle a fonctionné à l'époque de Villon. Ainsi dans les *Droits Nouveaux establis sur les Femmes* de Guillaume Coquillart, on lit aux vers 378-379[13]:

> Qu'ensemble vouldrent assembler
> Jambes, andolles, culz et fesses.

Ce dernier vers présente la variante *Jambons*, préférable pour la métrique, et que l'éditeur aurait pu adopter dans l'établissement de son texte – d'autant plus qu'il cite dans sa note *Les Fortunes et Adversitez* de Jehan Regnier, vv. 31-33:

> D'une andouille entre deux jambons
> Faisons services beaulx et bons.

Dans la pièce LXI du *Parnasse satyrique*, on lit que les dames aiment

> Un pié d'andouille entre les deux jambons[14].

Thuasne ajoute que cette 'plaisanterie sur les jambons et les andouilles traîne dans la littérature légère du XV^e^ siècle, et sera reprise, au XVI^e^ siècle...'. Queue et andouille au sens obscène se rencontrent d'ailleurs déjà chez Eustache Deschamps[15].

[12] Koopmans (1984: 47-56). Datation autour de 1460.
[13] Freeman (1975: 384).
[14] Schwob (1905: 121-122).
[15] Respectivement *queue* dans E. Deschamps (Queux de Saint-Hilaire–Raynaud: VI, 229) cit. Rychner–Henry (1974: II, 165); *andouille* dans E. Deschamps, VIII, p. 125 cit. Thuasne (1923: II, 304).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Par ailleurs, l'idée de 'joindre les culs' (v. 1122) se retrouve dans le *Mandement de Froidure* de Jean Molinet en compagnie des testicules[16]:

> Joindeurs de culz, ratripelleurs de coulles.

Plus en général, l'expression 'joindre ensemble' est bien attestée *sensu sexuali* dans les farces de l'époque[17]. De même dans la sottie des *Cris de Paris*, on explique à un Sot qui ne sait pas ce qu'est le mariage[18]:

> C'est quant ung menuisier assemble
> Deux pieces de boys, les fault joindre
> Et pour ensemble les conjoindre
> Et quant ilz sont jointz, il les colle. [...]

Remarquons, dans ce texte daté approximativement vers 1540, la présence du *menuisier* et des *pieces de boys* (cf. *boictes*).

En examinant les huitains entourant notre strophe 111, on constate que l'orfèvre de bois Jehan Mahé n'est pas le seul sergent à verge auquel Villon lègue un don désobligeant:

- ainsi le huitain CV vise Jehan Raguier, un des douze sergents personnels du prévôt (cf. *Lais* v. 131): selon Champion II, p. 307, c'est probablement le sergent à verge contre qui un prisonnier de la Conciergerie lança un appel en 1472.
- Au huitain CVI, Villon s'en prend à Michaut du Four, tavernier, boucher, prince des sots, mais également sergent à verge au Châtelet en 1457, lors de l'instruction sur le vol du Collège de Navarre[19].
- Jean Valette/Valecte nommé au huitain CVII, v. 1089, désignerait Jean Valet, sergent à verge au Châtelet de 1453 à 1462.
- Le huitain CVIII a pour légataire Perrenet Marchand, dit le Bastard de la Barre, sergent à verge de la douzaine du roi au Châtelet, et peut-être proxénète. Pourtant il n'est pas attesté avant 1471[20].
- Le huitain CX nomme Casin Cholet, tonnelier, mais aussi 'un paillart sergent à verge' entre 1459 et 1465.

[16] Dupire (1936-1939: II, 733, v. 38).

[17] Voir le répertoire de L. Thompson White (1981: 88, 203).

[18] Sottie appelée Farce nouvelle des Cris de Paris, éd. Picot (1902-1912: III, 143, vv. 340-344).

[19] Sur ce personnage, voir Dufournet (1971-1973: II, 327-337).

[20] Ce personnage particulièrement dégoûtant, selon le mot de Champion (1913: II, 150), revient encore trois fois dans l'œuvre de Villon: dans le Lais, vv. 177-184 et le Testament, vv. 764 et 937. Voir Dufournet (1971-1973: I, 274-284).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

- Hormis les sergents à verge, il y avait évidemment le bourreau lui-même, maistre Henry [T 1643]: Henry Cousin[21].

Or ce qui saute aux yeux dans cette liste de personnages haïs, c'est que nulle part Villon ne leur fait des dons aussi véhéments au niveau du vocabulaire! L'orfèvre de bois semble appeler, provoquer, exiger les mots les plus crus, les plus vertement pornographiques.

Si 'cette strophe n'a pas besoin d'une longue glose', ce sont surtout les deux derniers vers qui demeurent énigmatiques et c'est d'autant plus regrettable puisqu'ils doivent contenir la pointe finale. On se demande ce que Villon a voulu dire avec:

> Tant que le let en monte aux tectes
> Et le sang en devalle aux coulles!

Le lait et les *tectes/tettes* (mamelles) suggèrent-ils obligatoirement une femme? En première instance on tendrait à le croire. Des textes contemporains semblent le confirmer: ainsi dans la *Pronostication nouvelle de Tubal Holoferne*, il est question d'une femme dont on dit

> Par bas fault qu'el prenne clystère [*sensu sexuali*]
> Ou jà n'aura laict aux testines[22].

Poursuivant la piste de lecture féminisante, voire la poussant jusqu'à l'extrême, Brunelli voyait dans *Tant que le let en monte aux tectes* une allusion à l'engrossement qui produit l'accouchement et la lactation, selon la croyance que 'le lait quitte les couilles, pour monter neuf mois plus tard aux tettes'[23]. Neuf mois après la copulation! Comme Lanly (I, p. 179) et d'autres l'ont fait remarquer, cette conclusion est tout à fait en dehors du 'contexte qui indique les effets rapides de cet aphrodisiaque'. Elle s'oppose surtout au vers final (1125).

[21] Afin de ne pas trop allonger la liste, je ne compte pas ici le notaire Jean Mautaint, examinateur au Châtelet dès 1454, chargé de l'information sur le vol du Collège de Navarre (Lais, v. 161; Testament, v. 1366); ni Nicolas Rosnel (Testament, v. 1366), examinateur au Châtelet, qui plaide contre Jehan Mahé, notre orfèvre de bois (cf. supra note 4); ni les *unze vings sergens* (huitain CVII), les 220 sergents à pied de la prévôté assurant la police dans la ville; ni l'exécrable filou Jean Le Lou, nommé au huitain CX, qui sera sergent (tout court) au Châtelet, mais après 1462; ni Jean Riou (huitains CXII-CXIII), pelletier et capitaine des Six-Vingts Archers, qui, selon Lanly (1978: I, 180), n'appartenaient pas à la police régulière (le guet) mais avaient surtout un rôle décoratif lors des fêtes et processions.

[22] Pronostication nouvelle de Tubal Holoferne, ± 1525 (éd. Montaiglon – Rothschild, 1865-1878: XII, 160, vv. 267-268). L'image du clystère sensu sexuali se retrouve e.a. dans les farces, mais ayant pour fonction d'alléger le cerveau d'une femme: Farce des deux maris et leurs deux femmes dont l'une a male teste et l'autre est tendre du cul (éd. Tissier, 1986-2000: vol. I, 426, vv. 116-131). Cf. la Farce de la femme à qui son voisin baille un clistoire (éd. Cohen, 1949: pièce XXVIII, 219-226).

[23] Brunelli (1961: 142-149 et 1957: 763-770).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

On sait du reste que Brunelli pense que l'orfèvre de bois, comme Perrenet de la Barre, devait aussi être souteneur et que notre strophe ne comporte pas de fantaisie sadique, mais une description métaphorique du proxénétisme de Jehan Mahé[24]. Curieux legs, qui décrirait mais ne lèguerait pas!

Le problème principal réside dans le fait que Villon cache la (/les) personne(s) visée(s) dans les quatre derniers vers. En effet, le huitain se décompose en deux moitiés. Les quatre premiers vers sont personnels, référentiels (l'orfèvre de bois... je... ses). Les quatre derniers vers sont impersonnels, ils ne donnent plus aucune référence relative aux *cuz, couëctes, jambons, andoulles, let, tectes, sang, coulles*: ici il n'y a plus de pronoms personnels, plus de pronoms ou adjectifs possessifs ou démonstratifs, plus de noms ou de surnoms, plus de destinateur ou de destinataire, pas de tournure génitive ou dative. Ainsi Villon, dans les deux derniers vers, ne dit pas à qui appartiennent le *let*, les *tectes*, le *sang* ou les *coulles*. L'article défini (dans les formes *le* et *aux*) achève de rendre la tournure finale généralisatrice, apodictique, presque parémiologique. Bref, la tournure de la deuxième moitié de la strophe est dépersonnalisée: elle généralise sans plus donner aucune référence.

C'est ce qui explique aussi l'emploi du pluriel aux vers 1122-1123:

> ... cuz et couëctes
> ... jambons et andoulles.

Plutôt que d'indiquer plusieurs personnes (ce qui nuirait à la logique testamentaire: le légateur doit léguer), ces quatre substantifs au pluriel accentuent justement le caractère généralisateur, proverbial: Villon puise dans la métaphorique topologique de la littérature facétieuse de son époque, mais pour la détourner à des fins nouvelles, sadiques.

Les quatre derniers vers (1122-1125) du huitain présentent d'ailleurs encore une autre cohérence puissante, qui semble avoir échappé à la recherche villonienne: la double structure tripartite du vocabulaire, poursuivie tout au long des quatre derniers vers. Culs et queues du vers 1122 correspondent parfaitement aux jambons et andouilles du vers 1123, tout comme les infinitifs joindre (1122) et coudre (1123). Ce triple parallélisme est rigoureusement poursuivi aux deux derniers vers: lait (1124) avec sang (1125); *monte* avec *devalle*, *tettes* avec *coulles*. Cette double

[24] Lanly (1978: I, 179) estime que ce n'est pas invraisemblable. Disons que rien ne le confirme ni ne le dément. Ce qui est invraisemblable, c'est que le légataire décrive au lieu de léguer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

structure tripartite présente chaque fois deux substantifs et une forme verbale. On peut y ajouter deux fois *et* (1122-1123) et deux fois *aux* (1124-1125). Cette systématique tenace ne peut ne pas orienter la lecture: elle a quelque chose de didactique, de parémiologique ou à tout le moins, de topologique.

Reste le problème du lait et des tettes, *let* et *tectes*, au vers 1124. Si le lait et les mamelles semblent d'emblée évoquer une femme, pourquoi cette intrusion de la féminité dans un contexte masculin, dans un contexte de règlement de comptes entre deux mâles? L'introduction d'une femme dans l'univers carcéral et revanchard a de quoi étonner. Ne serait-il pas plus indiqué, dans la même logique du discours généralisateur final, de croire que le lait qui monte aux mamelles doit suggérer l'excitation sexuelle en général? En outre, il faut se rappeler qu'on parlait de lait viril pour désigner la semence à l'époque[25].

Ces jalons étant posés, voici notre route suffisamment balisée pour essayer de comprendre la pointe de ce huitain d'une façon cohérente. Jehan Mahé, sergent à verge et compagnon du questionneur, est un homme de la pratique, un artisan de la torture, un orfèvre de bois. Conformément à la rhétorique du *Testament* où il y a plus d'ennemis que d'amis, François Villon doit lui laisser un legs terrible et non pas un legs simplement érotique, excitant ou voluptueux. On ne souhaite pas une bonne copulation et encore moins une fertile procréation à un personnage haï, détesté à l'extrême. Il faut que le don fasse mal. Il faut que la fantaisie vindicative soit perverse, cruelle. À sadique, sadique et demi. Mais les seuls ustensiles du poète, ses seules boîtes, sont les mots. N'empêche que là aussi il doit y avoir un sens premier, une image fondatrice, une visualisation concrète au niveau de la rancœur.

Par conséquent, loin de lui souhaiter une saine et joyeuse étreinte, la fantaisie sadique de Villon suggère à Jehan Mahé de clouer sa propre *queue* à son propre *cul*, ou du moins de les *joindre*, *conjoindre*, *acomplir*, *acouppler*, *couldre* – et ensuite de l'exciter sexuellement grâce au gingembre, de sorte que l'érection dans cette posture incommode fasse terriblement mal. Cette auto-pénétration (ou auto-mutilation) souhaitée est un *adunaton* dans la tradition fatrasique, un *impossibile* du type 'je meurs de soif près de la fontaine'. Plutôt qu'à une véritable auto-pénétration (*couldre jambons et andoulles*) on doit penser à la verge dirigée, forcée vers le derrière (*joindre cuz et couëctes*). Dans cette gymnastique

[25] Pour le 'lait viril', voir Jacquart – Thomasset (1985: 84). Guiraud (1978: 408), signale laitance au sens de sperme avec renvoi à Delvau (1864), mais là je ne retrouve pas le mot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

incongrue, le bourreau est lui-même torturé. Afin d'obtenir cette torsion phallique, les méchantes boîtes, ces perfides constructions en bois ciselé, ont pu jouer un rôle, toujours au niveau de l'imaginaire, pour diriger le membre vers l'anus et le caler dans cette direction incommode et contre nature. Mais même sans l'emploi fantaisiste de ces boîtes, le poète vise à causer des souffrances suraiguës. Contrainte physique + excitation sexuelle = souffrance. En d'autres mots, la parole de Villon veut joindre cul et queue du bourreau lui-même: joindre son andouille à ses propres jambons et ensuite provoquer l'érection douloureuse. Voilà qui achève de rendre le huitain cohérent.

L'image du membre viril tiré en arrière, forcé vers le derrière, est attestée à l'époque: un autre ustensile provoquant le même effet est une cordelette ou un fil, ainsi que l'explique Bonaventure des Périers [1510-1544]. Dans *Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*[26], la nouvelle LXII intitulée *Du jeune garçon qui se nomma Thoinette*, raconte comment un jeune homme voluptueux, désirant courtiser de belles religieuses, se déguise en jeune fille, Thoinette. Il/elle devient la chambrière de l'abbesse, couche avec plusieurs jeunes nonnettes et procède à mettre *sa cheville au pertuys de sa compagne*. Au couvent, on ne tarde pas d'en parler. Ses œuvres sont dénoncées, mais anonymement. Lorsque l'abbesse alertée veut examiner les religieuses déshabillées, Thoinette, averti(e) à temps,

> attacha sa cheville par le bout avec un fillet [= un fil] qu'elle tira par derrière, et accoustre si bien son petit cas qu'elle sembloit avoir le ventre fendu comme les aultres à qui n'y eust regardé de bien près

Mais lorsque l'abbesse met ses lunettes pour visiter ses nonnes

> sœur Thoinette [...] voyant ces nonnes toutes nues, fraisches, blanches, refaictes, rebondies, elle ne peut estre maistresse de ceste cheville qu'il ne se fist mauvais jeu. Car, sus le poinct que l'abbesse avoit les yeux le plus près, la corde vint rompre et, en desbandant tout à un coup,...

Même opposition donc, chez Bonaventure des Périers, entre le membre tiré vers l'arrière et son érection intempestive (mais qui cette fois n'a pas besoin de gingembre).

Plus en général, avec ou sans cordelette(s), clou(s) ou boîte(s), le sort verbal jeté par Villon correspond à des expressions comme 'mettez-le où vous savez' ou 'mettez-le où je pense'.

[26] Bonaventure des Périers, Nouvelles Récréations et Joyeux Devis, éd. posthume 1558 (éd. Jourda, 1956: 493-495).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

François Villon vise à faire mal. Mal avec des mots. C'est, très littéralement, une malédiction. Le châtiment doit être en rapport avec le crime, voire le dépasser. Le poète par la force des mots cherche à surpasser la cruauté du tortionnaire avec ses boîtes artisanales[27]. Aussi propose-t-il une torture hypothétique et verbale. L'imaginaire surréel comme pied-de-nez à l'univers carcéral. Dans cette rêverie obscène, la poésie transcende la réalité du mal par la parole envoûtante.

Or, cette parole envoûtante emprunte sa magie à l'ancienne médecine, surtout dans les deux derniers vers problématiques

> Tant que le let en monte aux tectes
> Et le sang en devalle aux coulles!

qui, pour être correctement compris, doivent être lus à la lumière de la théorie médicale médiévale et plus particulièrement de la théorie de l'hématogenèse de la semence. En effet, au cours du Moyen Age on a abandonné *grosso modo* la conception antique selon laquelle le sperme de l'homme vient du cerveau, pour adopter l'idée de l'hématogenèse, c'est-à-dire de l'origine sanguinaire de sperme. Plus précisément on croyait que le sperme était du sang descendu (cf. *devalle*) aux 'membres principaux' (ainsi qu'on appelait les testicules)[28]. Thomas d'Aquin avait déjà dit que la femme, étant donné sa complexion humide et chaude, était certes capable de transformer sa nourriture en sang, mais que la transformation ultérieure, du sang en semence, était l'apanage du seul mâle, qui est sec et froid. Le sperme, sang concentré, était le principe génétique actif, le sang maternel était passif[29].

D'après le même axe sémiotique 'actif/passif', Gilles de Rome prolonge la pensée de Thomas d'Aquin en disant que le sperme est le charpentier, alors que les menstrues sont le bois[30]. C'est exactement la métaphore utilisée par Villon dans ce huitain, avec un charpentier qui travaille le bois et fabrique (avec la délicatesse artisanale d'un orfèvre) des boîtes (passives). Métaphorique que nous avons retrouvée dans la sottie susmentionnée des *Cris de Paris*. Mais chez Villon cette

[27] Cf. Kuhn (1967: 419): 'Villon joue sur le métier de "l'orfèvre de bois", et confectionne lui-même un magnifique ouvrage d'orfèvrerie, qui remplacera avantageusement les "boites"de l'artisan'.

[28] Jacquart – Thomasset (1985: 73-77). On y lit aussi qu'Albert le Grand, par exemple, continuait à défendre l'origine cérébrale du sperme.

[29] Thomas d'Aquin, Summa Theologiae, Pars I, Quaestio 92, Articulus 1, cité par Bumke (1986: II, 456).

[30] Gilles de Rome, De formatione corporis humani in utero, 1276 (ou 1285-1290?), cité dans Jacquart – Thomasset (1985: 81).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

métaphorique traditionnelle est détournée de son horizon d'attente habituel, réutilisée à des fins plus personnelles.

Parallèlement, l'histoire de la médecine nous apprend qu'on croyait, du moins depuis Isidore de Séville, que le lait maternel était du sang menstruel modifié: le sang qui n'a pas été utilisé par l'utérus pour l'accouchement, refluait vers les mamelles, *naturali meatu in mammas*, blanchi, *albescens*, sous forme de lait, *lactis accipit qualitatem*[31]. Or, cette idée du sang rouge qui vire au blanc est reprise au sujet du lait viril, le sperme, par Michel Scot dans *De secretis mulierum* ou *Liber Physionomiae*[32]. Dans la traduction néerlandaise de ce traité, *Der Vrouwen Natuere ende Complexie*, on lit que le sperme

> ys van den puersten bloede ghelyc rooden wijn, dwelc is oft wort doer die beweeginge verandert in een candide materie[33] ('le sperme est du sang pur, semblable au vin rouge, mais par le mouvement il est transformé en matière blanche').

À côté du monde médical implicite, il y a le monde pharmaceutique implicite, suggéré par le gingembre et les boîtes. La boîte est, avec l'*escriptoire* (de maistre Aliborum, de maistre Mimim), l'attribut standardisé des apothicaires et des charlatans dans les farces et les monologues[34].

Cette intertextualité culturelle ou scientifique (ou si l'on préfère ce pré- ou para-texte didactique occulté) avait sans doute pour fonction de donner une assise scolastique[35] au souhait fictionnel de torturer le tortionnaire. La fantaisie sadique, le voeu onirique sont dirigés par la revanche littéraire: la parole méchante, mauvaise, maudite. Cette piste de lecture de la malédiction physique – presque gymnique – du bourreau confère une cohérence au huitain. Car même si en principe tout est fictionnel dans un testament fictionnel, littéraire et (désespérément) joyeux, il faut chercher la cohérence textuelle interne.

[31] Isidore de Séville, Etymologiae (éd. Oroz Reta – Marcos Casquero, 1982-1983: II, 26: liber XI, cap. I, §77).

[32] Braekman (1980: 9). Michel Scot, mort vers 1235, est surtout connu comme traducteur d'Avicenne.

[33] Braekman (1980), éd. Jan Berntsz., Utrecht ± 1530-1538, p. A.iv. v° (exemplaire British Library 8415 d. 10 (1)).

[34] Voir Verhuyck (1997: 303-334).

[35] Pensons aux huitains dits scolastiques à la fin du Lais, vv. 273-312; cf. Smeets – Verhuyck (1982); cf. Petit-Morphy (1977).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

BRAEKMAN, W. L. (éd.). 1980. *Der Vrouwen Natuere ende Complexie*. Sint-Niklaas.

BRUNELLI, G. A. 1957. "De la 'Ballade de l'épouse' aux aphrodisiaques du legs de l'Orfèvre (Villon, *Testament* 1378-1405 et 1118-1125)". *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 35. 763-770.

–. 1961. *François Villon*. Milan.

BUMKE, J. 1986. *Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. Munich. 2 vols.

BURGER, A. 1974. *Lexique complet de la langue de Villon*. 2e éd. Genève.

CHAMPION, P. 1913. *François Villon. Sa vie et son temps*. 2 vols. Paris: Champion (rééd. 1933).

COHEN, E. 1996. *Peacable domain, certain justice*. Hilversum.

COHEN, G. (éd.). 1949. *Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*. Cambridge (MA).

DELVAU, A. 1864. *Dictionnaire érotique moderne*. Paris (réimpression 1997).

DUFOURNET, J. 1971-1973. *Recherches sur le Testament de François Villon*. 2 vols., 2e éd. Paris: SEDES.

–. 1980. *Nouvelles recherches sur Villon*. Paris: Champion.

– (éd. et trad.). 1984. François Villon. *Poésies*. Paris: Imprimerie Nationale (rééd. 1992).

DUPIRE, N. (éd.). 1936-1939. *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*. 3 vols. Paris.

FIEUWS, Jacques (trad.). 1974. François Villon, *Gedichten: de legaten, het testament, de losse gedichten en de balladen in het Bargoens, Frans en Nederlands*. Brugge: Orion.

FREEMAN, M. J. (éd.). 1975. *Guillaume Coquillart, Oeuvres*. Genève.

GUIRAUD, P. 1978. *Dictionnaire érotique*. Paris (rééd. 1993).

JACQUART, D.– THOMASSET, C. 1985. *Sexualité et savoir médical au moyen âge*. Paris.

JOURDA, P. (éd.). 1956. *Conteurs français du XVIe siècle*. Paris.

KOOPMANS, J. (éd.). 1984. *Quatre Sermons Joyeux*. Genève.

–. 1999. "Groseilles et Vaucelles". In: *Villon at Oxford. The Drama of the Text* (réd. FREEMAN, M. – TAYLOR, J.H.M.). 129-149. Amsterdam: Rodopi.

–. 2000. "Villon et Jacquet Cardon". *French Studies* 54. 277-286.

KUHN, D. 1967. *La poétique de François Villon*. Paris: Armand Colin.

LANLY, A. 1978. François Villon. *Œuvres, traduction en français moderne accompagnée de notes explicatives*. 2e éd. Paris: Champion. 2 vols.

LONGNON, A. (éd.). 1932. François Villon, *Œuvres*. 4e éd. revue par FOULET, LUCIEN. Paris: Champion.

MANDROT, Bernard de (éd.). 1894-1895. Jean de Roye, *Journal, connu sous le nom de Chronique scandaleuse*. – (Société de l'histoire de France.) – Paris: Renouard.

MARY, A (éd.). 1970. Villon, *Œuvres*. Introd. de DUFOURNET, JEAN. Paris: Garnier.

MICHEL, P. (éd.). 1972. Villon, *Poésies complètes*. Paris: Le Livre de Poche.

MONTAIGLON, A. DE – ROTHSCHILD, J. DE. 1865-1878. *Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*. 13 vols. Paris.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

OROZ RETA, J. – MARCOS CASQUERO, M. A. (éds.). 1982-1983. Isidore de Séville, *Etymologiae*. Madrid. 2 vols.

PARIS, Gaston. 1901. "Villoniana". *Romania* 30. 376-377.

PECKHAM, R. D. 1990. *François Villon. A Bibliography*. New York: Garland.

PETIT-MORPHY, O. 1977. *François Villon et la scolastique*. 2 vols. Paris.

PICOT, E. (éd.). 1902-1912. *Recueil général des Sotties*. Paris. 3 vols.

QUEUX DE SAINT-HILAIRE – RAYNAUD, G. (éds.) 1878-1904. Eustache Deschamps. *Œuvres*. 11 vols. Paris.

RYCHNER, J. – HENRY, A. (éds.). 1974-1985. *Le Testament Villon*. I. Texte, II. Commentaire. – (TLF 207-208.) – Genève: Droz; *Le Lais Villon et les poèmes variés*. I. Texte. II. Commentaire. – (TLF 239-240.) – Genève: Droz; *Index des mots. Index des noms propres. Index analytique*. – (TLF 335.) – Genève: Droz.

SCHWOB, M. 1901. "Villoniana". *Romania* 30. 390-392.

–. 1905. *Le Parnasse Satyrique du Quinzième Siècle, Anthologie de pièces libres*. Paris (Genève, 1969).

SMEETS, J. R. – VERHUYCK, P. 1982. "François Villon, les dernières strophes du *Lais*: lyrique et science". *Revue des langues romanes* 86. 221-238

STURM, R. 1990. *François Villon. Bibliographie und Materialien*, 2 vol. München – London – New York – Paris: Saur.

THIRY, Claude (éd.). 1991. François Villon, *Poésies complètes*. – (Lettres gothiques.) – Paris.

THOMPSON WHITE, L. 1981. *Sexual Metaphors in the Fifteenth to Sixteenth Century French Farce*. Thesis Urbana, Illinois.

THUASNE, L. (éd.). 1923. *François Villon, Oeuvres*, Paris: Picard. 3 vols. (Genève, 1967).

TISSIER, A. 1986-2000. *Recueil de farces (1450-1550)*. 13 vols. Genève.

VERHUYCK, P. 1993a. "Villon et les neiges d'antan". In: *Villon hier et aujourd'hui. Actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 15-17 décembre 1989*. Réunis et publiés par DÉRENS, Jean – DUFOURNET, Jean – FREEMAN, Michael. 177-189. Paris.

–. 1993b. "Villon locataire. À propos des huitains T XCV-XCVI". In: *Mélanges J. Dufournet "Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble"*. Vol. 3. 1435-1443. Paris.

–. 1997. "Petite histoire littéraire de maistre Aliborum". In: RASSART-EECKHOUT, E. – SOSSON, J. P. – THIRY, C. – VAN HEMELRYCK, T. (réd.), *La Vie matérielle au Moyen Age*. – (Textes, études, congrès 18.) – Louvain-la-Neuve. 303-334.

–. 1999. "De la sottie à Villon: comment ferrer une oie. Pour le commentaire des vers 1820-1827 du *Testament*". In: *Villon at Oxford. The Drama of the Text* (réd. FREEMAN, M. – TAYLOR, J.H.M.). 343-379. Amsterdam: Rodopi.

VERHUYCK, P. – KOOPMANS, J. 1987. *Sermon joyeux et Truanderie (Villon – Nemo – Ulespiègle)*. Amsterdam.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Textes didactiques et allégoriques

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LA SIBYLLE DANS L'*OVIDE MORALISÉ*

ANNA MARIA BABBI
Université de Vérone

Le quatorzième livre des *Métamorphoses* d'Ovide s'ouvre sur la suite de l'histoire du 'mélancolique et inassouvi' Glaucos, le 'dieu mineur' qui se rend auprès de Circée pour obtenir un soutien dans sa tentative de séduction de Scylla[1]. Père de la Sibylle (*Enéide*, VI, 35), et prophète lui-même, il introduit de façon harmonieuse la rencontre d'Enée avec la *uirgo Cumae*, épisode qui suit la métamorphose de Scylla dans ce moment dangereux des heures méridiennes. Sibylle, après avoir montré à Enée l'*auro fulgentem ramum*, indispensable pour entrer dans l'au-delà et pour en sortir, dialogue avec le héros troyen durant sa *nekya*. Plus douce, et humaine, que la Sibylle de Virgile, elle répond au héros troyen par le récit de son histoire personnelle. Interrogée sur son être ('*Seu dea tu praesens, seu dis gratissima*', (*Métamorphoses*, XIV, 123)), la prophétesse se laisse prendre par le souvenir de son aventure amoureuse avec Apollon et par la justification de son existence destinée à durer tout un millénaire. '*Nec dea sum*' *dixit* '*nec sacri turis honore / humanum dignare caput*' (*Métamorphoses*, 130) jusqu'à sa métamorphose qui n'est pas immédiate, mais s'accomplira très lentement et que, en tant que voyante, elle prévoit: *Tempus erit, cum de tanto me corpore paruam / Longa dies faciet consumptaque membra senecta / Ad minimum redigentur onus; nec amata uidebor / nec placuisse deo* (*Métamorphoses*, 147-149).

Les principaux textes qui nous transmettent, de façon différente – mais liée au même épisode de la descente d'Enée aux Enfers – l'histoire de Sibylle, sont essentiellement l'*Enéide* et les *Métamorphoses*, c'est-à-dire ceux-là mêmes qui étaient à la base de la culture cléricale du Moyen Age. Tous deux furent traduits en français, l'*Enéide* assez tôt, dans l'un des premiers romans en ancien français, le *Roman d'Enéas* (aux environs de 1150), les *Métamorphoses* dans une œuvre plus tardive, l'*Ovide moralisé* (aux environs de 1320). Ce dernier est en effet la traduction de l'*Ovidius Major*, mais avec des ajouts, de densité ou d'importance

[1] Article traduit par Jérôme Ceccon (Université d'Anvers).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

variable, tirés d'autres textes d'Ovide (*Heroides, Ars Amatoria, Amores*), d'œuvres d'autres auteurs latins (Stace) et, en ce qui concerne la matière troyenne, de Baebius Italicus, Darès et Dyttis. L'auteur anonyme de cette œuvre particulièrement étendue (environ 72.000 vers) tient compte pourtant des auteurs pratiquant la langue vulgaire, tels Chrétien de Troyes, dont il introduit l'adaptation de la fable de *Philomela*, ainsi que Benoît de Sainte-Maure et Jean de Meun. Mais cette reconstruction de l'important substrat relevant du mythe est caractérisée surtout par une fraction considérable consacrée au commentaire moral et/ou allégorique, de manière à donner forme, pour s'exprimer comme Jean-Yves Tilliette, à un 'texte passablement monstrueux par ses dimensions' (Tilliette, 1996).

Les éléments communs de l'épisode de la Sibylle dans ces deux œuvres fondatrices sont tels que les traductions qui en ont été réalisées se recoupent souvent. Je m'explique. Aux vers 78-81, Ovide, en racontant la pérégrination d'Enée, fait brièvement allusion à l'aventure terrestre de Didon (*Excipit, Aenean illic animoque domoque, / Non bene discidium Phrygii latura mariti, / Sidonis inque pyra sacri sub imagine facta / Incubuit ferro deceptaque decipit omnes*). Cependant, le traducteur anonyme de l'*Ovide moralisé* ne peut laisser échapper l'occasion de transposer à sa façon, dans ses vers, l'histoire de l'*infelix* reine de Tyr. Réglé en quelques *octosyllabes* (310-342), le séjour d'Enée à Carthage (amplement et magnifiquement raconté par Virgile), introduit un monologue de Didon qui trouve de nombreux points de convergence avec le texte de la septième héroïde *Dido Aeneae* qu'il suit, en partie, de fort près. Que l'on prenne comme exemple les vers de *Her*. 7, 25-30:

> 'Vror, ut inducto ceratae sulpure taedae;
> Aenean animo noxque diesque refert.
> Ille quidam male gratus et ad mea munera surdus
> Et quo, si non sim stulta, carere uelim.
> Non tamen Aenean, quamuis male cogitat, odi,
> Sed queror infidum questaque peius amo'.

et ceux de l'*Ovide moralisé:*

> Hé las! Je l'aim outre mesure!
> Pour s'amour sens au cueur l'arsure
> Qui plus art que souffres espris.
> Trop a li faulz vers moi mespris
> Et meserré de moi traïr,
> Mes ne le puis pour rien haïr,
> Soi ne m'amour metre en oubli.
> Ne je ne puis penser qu'a li,
> Mes de sa traïson me plaing,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et quant plus me grieve plus l'aing
Et plus sui de s'amor esprise (vv. 375-385)

où, par ailleurs, on sent la trace de la médiation de l'Ovide de l'*Ars amatoria*, plusieurs fois reprise dans les adaptations en langue vernaculaire.

Mais, surtout, *Her.*, vers 133-34:

Forsitan et grauidam Dido, scelerate, relinquas,
parsque tui lateat corpore clausa meo

traduit dans l'*Ovide moralisé* par

Mes seule ne morrai je mie:
Il me laist grosse et empreignie
D'un enfant qu'il a engendré (vv. 471-473)

qui suit de fort près la lettre de Didon à Enée, s'éloignant de l'Enéide (*Aeneid.*,IV, 326-29):

saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula
luderet Acneas, qui te tamen ora referret[2]

Ou encore, quand Didon souligne la cruauté d'Enée, l'auteur de l'*Ovide moralisé* écrit:

Ja ne me face à croire nulz
Qu'il onques fust filz de Venus:
Il ne religne de rien!
Il a cuer plus dur de merrien!
Ainz fu filz de beste sauvage! (vv. 397-401)

traduisant *Her.*, 36-38:

Matris ab ingenio dissidet ille suae.
Te lapis et montes innataque rubipus altis
Robora, te saeuae progenuere ferae

mais, dans ce cas, également l'*Enéide* (*Aeneid.*, IV, 365-368):

'Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres'

à son tour traduite dans le *Roman d'Eneas* (vv. 1880-1885):

'Onc n'apartenistes aus diex,
que moult estes fel et cruex;
onc ne fustes d'omme engendrez,

[2] Motif, celui du fils déjà conçu par Didon, qui reviendra dans *Didon se sacrifiant* d'Etienne Jodelle. Voir P. Bono et M. V. Tessitore (1998: 214).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ainçois fustes de piere nez;
nourrrirent vous tigre sauvaije
ou aucune beste boscaije'.

que l'auteur de l'*Ovide moralisé* devait avoir en mémoire.

Il n'est pas étonnant de retrouver ces sources: comme il l'a été dit, dans d'autres cas l'auteur a ajouté des textes qui n'appartenaient pas aux *Métamorphoses*; parmi les plus importants emprunts ovidiens il y a, en fait, les *Heroides*: plus précisément je rappelle la lettre XIX de Héro à Léandre (*Hero Leandro*) insérée dans le livre IV de l'*Ovide moralisé* et celles, en partie ou dans leur ensemble traduites, déversées dans l'histoire de la guerre de Troie, comme les *Heroides* de Pâris à Hélène et d'Hélène à Pâris, c'est-à-dire les lettres XIV et XV. Même cet apport ne doit pas surprendre, étant donné que certaines de ces lettres étaient déjà insérées en partie dans la tradition du *Roman de Troie*[3].

Si l'*addendum* du sort de Didon s'insère dans une poignée de vers qui en résument l'histoire, le traitement qui est réservé à la Sibylle, fondé sur le matériau beaucoup plus consistant des *Métamorphoses*, est proportionnellement encore plus substantiel.

L'*horrida Sybilla*, mais au même moment la *sanctissima vates* de l'*Enéide*, se retrouve déjà naturellement dans une adaptation en langue vernaculaire, le *Roman d'Eneas*. Pendant un songe, Anchise (*Aeneid*, V, 735) apparaît à son fils et lui parle de la 'chaste Sibylle' qui aurait été son guide dans son voyage dans l'au-delà; dans le discours d'Anchise cette figure est décrite par l'auteur normand anonyme avec plus de détails que dans le texte de Virgile:

Sebilla te porra conduire,
une feme qui set d'auguire;
de Comes est devineresse,
moult par y a saige prestresse.
Elle set qu'encore est a estre
de deviner ne say son mestre,
du solleill set et de la lune,
et des estoilles de chascune,
et nigremance et de fusique,
de rectorique et de musique,
dialetique et gramaire (*Roman d'Eneas*, vv. 2284-2294)

[3] Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Luca Barbieri. Une partie de sa thèse, l'édition des *Heroides* contenues dans le manuscrit de Londres, British Library, Royal 20 D 1, copié à Naples près de la cour de Robert d'Anjou (1335-1340), est publiée dans la collection «Romanica Helvetica»: Luca Barbieri, *Le* Epistole delle dame di Grecia *nel* Roman de Troie in prosa. *La prima traduzione francese delle Eroidi di Ovidio, 2005*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Où, comme on le voit, sont énumérés tous les arts du Moyen Age. La scène de la rencontre entre le héros troyen et la prophétesse de Cumes est retracée, par rapport à l'*Enéide*, d'une façon moins inquiétante, basée surtout sur la description physique:

> Elle seoit devant l'entree,
> toute chanue, eschevellee;
> la face avoit toute palie
> et la char noire et froncie (vv. 2352-2355)

Aussi centrale que dans l'*Enéide* est la figure de la Sibylle dans les *Métamorphoses*. Ovide doit beaucoup à Virgile dans la structure de ses vers, surtout là où les deux poètes de l'époque d'Auguste abordent les mêmes arguments. On peut considérer comme emblématique le cas d'Orphée narré par Virgile dans la IVe Géorgique et par Ovide dans les livres X et XI des *Métamorphoses*. Dans ces circonstances, Ovide fait preuve d'une écriture qui n'est pas étrangère à un processus d'émulation et, en même temps, de mutation continuelle pour éviter de tomber dans cette 'anxiety of influence', qu'il ne réussit pas toujours à contenir[4]. Dans ce cas, il insère donc, avec des passages presque de compassion, l'histoire personnelle de la Sibylle.

Plus que lui, l'auteur de l'*Ovide moralisé* tient également compte de l'*Enéide*, dans ce passage, même s'il le fait de façon différente. Au début du récit, alors que dans les *Métamorphoses* on ne nomme pas Misène par ce nom, mais par son patronyme d'Eolide, dans l'*Ovide moralisé*, à la suite de Virgile (ou d'une glose aux *Métamorphoses*), on peut lire:

> L'ille Phitecuse a passee
> Eneas, et Partenopee
> A il passé par devers destre,
> Et le tombliaul lesse assenestre
> De Misenus le resonable (vv. 791-795)

Toujours dans les *Métamorphoses*, on ne fait pas allusion à Proserpine, la *pulchra Proserpina* de l'*Enéide* (VI, 141). Dans l'*Ovide moralisé*, on la nomme expressément:

> En la forest de Proserpine (v. 839)

Dans l'*Enéide*, la descente aux Enfers occupe naturellement une place privilégiée, et cruciale, dans l'économie de l'histoire. Dans les *Métamorphoses*, la *nekya* d'Enée est de beaucoup simplifiée. Le recours au

[4] Voir, pour l'impossibilité d'Ovide 'd'entrer en compétition avec le pathos virgilien', les pages que Charles Segal lit à la lumière des théories de Harold Bloom, dans *Virgilio, Ovidio e Orfeo, il mito del poeta.*, Torino, Einaudi: 122-27.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

texte de Virgile, déjà en fait intégré par Ovide, est largement utilisé par l'auteur de l'*Ovide moralisé*. De ces vers de l'*Enéide:*

> [...] facilis descensus Averno;
> noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
> sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
> hoc opus, hic labor est. Pauci, quos aequos amavit
> Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus,
> dis geniti potuere. (vv. 126-131)

sont tirés les suivants de l'*Ovide moralisé*

> Je te conduirai cele voie.
> Qui trop est large et trop hantee.
> Assez est prez de ci l'entree.
> Qui trop est commune et legiere,
> Mes poi de gent torment arriere:
> Le retor trouvent il a paine,
> Se bon conduit ne les i maine (vv. 816-822)

mais, accordons toute notre attention, à travers la médiation précise du *Roman d'Eneas:*

> 'Sire, dist ele, veez ci l'entree
> del grant Enfer la plus hantee.
> L'entree en est assez legier,
> mais moult est fort a repairier,
> et nuit et jor vienent entranz,
> moult i a poy de retornanz.
> Le revenir fait on a paine,
> se bons conduis ne le ramaine' (vv. 2380-2387)

Un exemple encore plus poignant est l'insertion de la prophétie qu'Anchise fait à son fils Enée sur sa descendance romaine (*Aeneid*, VI, 756 et ss.):

> Son pere vit, por qui vint la.
> Anchisses li monstre et conseille
> Tous les poins et tous les passages
> Et les perilz et les damages
> Qui li estoient a venir,
> Et quel voie il devoit tenir;
> Comme il vendroit en Lombardie,
> S'en conquerroit la seignorie;
> Prendroit la fille au roi Latin.
> Souz lui seroient li Latin,
> Quant il avroit Turnum vaincu
> Par force de lance et d'escu.
> Là le convendroit remanoir,
> Si seroient il et si hoir

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seignor dou regne en heritage,
Et de Lavine au cler visage
Un vaillant fil engendreroit,
Qui sor Latins regneroit.
Silvius avra l'enfes nom.
Romulus, qui de grant renom
Devoit estre et de grant barnage
Et descendroit de son lignage,
Devoit fonder une cité,
Riche et de grant auctorité,
Qui dou mont seroit dame et mestre
Plus que Troie ne soloit estre.
De Romulus avroit nom Rome.
Empres lui nestroient maint home
Qui de son lignage seroient
Et tout le mont gouverneroient. (vv. 859-892)

Ce passage avait été déjà proposé à nouveau en langue vernaculaire dans le *Roman d'Eneas:*

Cil damoisiax qui celle lance
tient en sa main par connoissance,
cil yra premiers de ça jus
el souverain air la dessus;
Lavina l'avera de toy,
qui est fille Latin le roy,
en une selve cil nestra,
et Silvïus a non avra:
il sera des roys emperrere
et si tendra d'Albe l'empere.
Aprez cestui quart resera
cil qui forment te portraira
de non et de grant pïeté,
et de prouesce, de bonté:
Silvius Aeneas avra a non,
moult y avra riche baron,
de lui naistront et roys et dus.
Veez celui: c'est Remuilus,
cil ert sepmes de ta lignie,
par celui ert moult essaucie:
icil tuen niais Rome fera
et de son non l'apelera;
du mont ert chiez celle citez,
par tout yra sa poëstez. (vv. 3014-3037)

Dans la partie consacrée à la moralisation et à l'allégorie, après l'évident rapprochement d'Enée et du *fil Dieu, qui deigna venir / Des cieulz en terre, et devenir / Vrais homs, et enfer visiter, / Pour ses amis*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*d'enfer giter* (vv. 981-984), le symbole du 'rameau d'or', plusieurs fois commenté, est privilégié par référence au célèbre passage de Virgile sur l'*aureus ramus* (vv. 136 et suivants) sans lequel on ne peut 'descendre dans les secrets de la terre'. Bernard Silvestre et Jean de Salisbury ont commenté diversement ce passage où le 'rameau d'or' représente le rameau de la vertu cueilli sur l'arbre de la connaissance. Je rapporte donc ici le commentaire de Fulgence (*Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis*).

> Sed tamen non antea discitur cognitio secretorum, nisi quis ramum decerpserit aureum, id est doctrinae atque litterarum discatur studium. Ramum enim aureum pro scientia posuimus memores quia et mater mea ramum se somniat genuisse et Apollo cum ramo depingitur; nam ideo et ramus dictus est apo tes rapsodias. id est a scriptura, sicut Dionisius in Grecis articulationibus memorat: At vero aureum quod diximus, claritatem facundiae designare voluimus [...] (Fulgenzio, p. 66)

Un passage tant commenté et à l'impact symbolique aussi évident ne pouvait échapper au goût allégorique de l'auteur de l'*Ovide moralisé*, lequel propose une première interprétation se référant à l'arbre de Jessé:

> Prendre en l'arbre le doré rain.
> Là volt dou celestial raine
> Li filz au Pere souverain
> Prendre en l'arbre le doré rain.
> Le cors de la Vierge meschine
> Fu l'arbre, et Jessé la racine
> Dont Dieu volt char humaine prendre
> Et nestre et morir et descendre
> En enfer, pour ceulz visiter,
> Pour ceulz reembre et acuiter
> Qui desirroient sa venue. (vv. 1000-1007).

qui rappelle de toute évidence Isaïe 11:

> Un rejeton sortira de la souche de Jessé,
> un surgeon poussera de ses racines.
>
> Sur lui reposera l'Esprit de Yahvé,
> esprit de sagesse et d'intelligence,
> esprit de conseil et de force,
> esprit de connaissance et de crainte de Yahvé:
> son inspiration est dans la crainte de Yahvé. (1-3)

De ces vers sont à rapprocher les deux hexamètres virgiliens de l'*Enéide* VI, 143-144:

> primo avolso non deficit alter /aureus et simili frondescit virga metallo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mais la possibilité d'une interprétation différente des fables d'Ovide, (utilisée également par Arnoulf d'Orléans dans les *Allegoriae super Ovidii Metamorphosi*, par Jean de Garlande dans ses *Integumenta Ovidii* et par d'autres commentateurs du Moyen Age, et dérivant directement de la pratique de l'exégèse biblique passée dans les œuvres profanes), fait en sorte que, dans ce cas également, il y ait une 'autre sentence', dans une accumulation d'explications, parfois même opposées, pour faire en sorte que rien ne demeure dans l'obscurité; comme l'a écrit Gilbert Dahan, il s'agit 'd'interprétations qui se juxtaposent, sans presque jamais s'annuler, en une quête pathétique d'un sens que l'on sait plus riche, plus dense, plus fort que tout ce que la plume pourra noter. D'où ce que l'on pourrait appeler une "Exégèse par accumulation" ' (Dahan, 1999: 55-56)[5].

Ainsi au vers 1019, l'*Ovide moralisé* reprend l'interprétation allégorique de la Sibylle à l'aide d'une *sentence* qui est *bien accordable à voir*:

Sibile note droitement
Judee, qui premierement
Fu amee et ot l'acointance
De la divine sapiance.
C'est cele qui fu replevie
De l'esperit de prophecie,
Quant li prophete estrait en furent,
Qui les devins secrez cognurent,
Et au monde prophecierent
En divers temps, et denoncierent
Que li fils Dieu vendroit en terre
Pour son pueple sauver et querre.
Moult fu Judee gente et bele.
Moult fu agreable pucele.
Moult l'eüst Diex sans doute amee,
S'ele deignast avoir gardee
S'amour et sa dilection
Sans fraude et sans courrupcion,
Si la feïst, que je ne mente,
Vivre en pardurable jouvente.
En joie et en propsperité
Au monde et en eternité,
S'el le deinast croire et ameer,
Mes fel cuer ot et plain d'amer,

[5] D'autre part Saint Augustin en *De doctrina christiana* (XXVII, 38) écrit: *Quando autem ex eisdem scripturae uerbis non unum aliquid, sed duo uel plura sentiuntur, etiam si latet quid senserit ille qui scripsit, nihil pericoli est, si quodlibet eorum congruere ueritati ex aliis sanctarum scripturarum doceri potest*, sanctionnant ainsi par son autorité ce modèle.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si refusa par son bouffoi
S'amour, sa creance et sa foi.
Sept cens ans enterinement
Vesqui bien et joïeusement
Judee en grant auctorité,
En estat de prosperité,
Mes or est laide et enveillie,
Sote, flestrie et regreillie
Si ne puet soi ne autre aidier. (vv. 1019-1053)

La confrontation avec le monde hébraïque – constamment commenté en négatif – constitue du reste un trait caractéristique dans beaucoup d'allégories de l'*Ovide moralisé*, comme l'a souligné Robert Levine (1989).

L'ajout le plus important, et qui souligne une fois de plus la culture de l'auteur, est celui qui fournit les noms des dix Sibylles selon le canon fixé par Varron. Ce passage, lié au songe de Trajan expliqué par la prophétesse (Trachsler, 1998), a été amplement illustré – tout particulièrement par l'insertion des 27 alexandrins (1689-1716) contenant la description des signes prémonitoires du Jugement dernier – par Sneyders de Vogel (Sneyders de Vogel K., 1943) qui en a identifié les sources en y joignant les influences d'auteurs tels Isidore de Séville (*Etymologiae*, VIII, 8, 3) ou de ceux, fort nombreux, liés aux Saintes Ecritures; dans le cas de Gog et Magog, le syncrétisme noté entre sources bibliques et textes vernaculaires, dans le *Roman d'Alexandre*, est intéressant à considérer comme la source directe (vv. 1624-1625: *Ce sont les gens Gos et Magos, / Qu'enclost le fort roi Alixandre*).

Le traitement des vers d'Ovide sur la Sybille dans l'*Ovide moralisé* – œuvre en partie négligée mais fondamentale pour la culture vernaculaire du Moyen Age – comme bréviaire de mythographie, peut servir en fait de paradigme sur la façon de procéder de l'auteur dans une toile fort dense d'intertextualité et dans des entrelacs tout aussi serrés d'explications allégoriques. Ainsi sont précisées les dettes contractées par l'auteur anonyme vis-à-vis de la littérature en langue vulgaire et surtout envers des textes comme l'*Eneas* qui furent les intermédiaires entre les auteurs latins et la production de la nouvelle littérature naissante.

## RÉFÉRENCES

BABBI, A.M. 2003. "Un palinsesto ovidiano: i racconti d'Orfeo nell'*Ovide moralisé*". In: *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, IV Colloquio Internazionale, Vico Equense, 26-29 ottobre 2000, Atti a cura di CARBONARO, G. – CREAZZO, E. – TORNESELLO N. L. Soveria Mannelli: Rubbettino. 385-392.

BLUMENFELD-KOSINSKI, R. 2002. "Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'*Ovide moralisé* (Arsenal 5069)". *Lectures d'Ovide*. 71-82.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1997. *Reading Myth: Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*. Stanford: S.U.P.

BONO, P. – TESSITORE, M. V. 1998. *Il mito de Didone. Avventure di una regina tra secoli e cultura*. Milano: Bruno Mondadori.

CLIER-COLOMBANI, F. 1996. "La transposition iconographique du surnaturel dans l'*Ovide Moralisé* de Rouen". *Bien dire et bien aprandre* 14. 113-138.

COPELAND, R. 1991. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages, Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: C.U.P.

CROIZY-NAQUET, C. 2002. "L'*Ovide moralisé* ou Ovide revisité: de métamorphose en anamorphose". *Lectures d'Ovide*. 39-52.

DAHAN, G., 1999. *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècle*. Paris: Les éditions du Cerf.

DEMATS, P. 1973. "Les fables antiques dans l'*Ovide moralisé*". In: *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*. 61-105. Genève: Droz.

DULAC, L. 2002. "Le chevalier Hercule de l'*Ovide moralisé* au *Livre de la mutacion de fortune* de Christine de Pizan". *Lectures d'Ovide*. 115-130.

ENGELS, J. 1946. "A propos de l'*Ovide moralisé*". *Neophilologus* XXXI. 93-100.

–. 1945. *Etudes sur l'*Ovide moralisé. Groningen: Batavia.

FULGENZIO. 1997. *Commento all'Eneide*. Ed. par ROSA, F. Milano: Luni.

HULT, D. 2002. "Allégories de la sexualité dans l'*Ovide moralisé*". In: *Lectures d'Ovide*. 53-70.

JUNG, M.-R. 1996. "Ovide, texte, translateur et gloses dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*". In KELLY, Douglas. 1996. *The Medieval Opus, Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition, Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities, October 5-7, 1995. The University of Wisconsin-Madison*. Amsterdam: Rodopi. 75-98.

–. 1994. "Aspects de l'*Ovide moralisé*". In: PICONE M. et ZIMMERMANN B. (éds.). 1994. *Ovidius Redivivus. Von Ovid zum Dante*. Stuttgart. 149-172

–. 1997. "L'*Ovide moralisé* glosé". In: HUDDE, H. – SCHÖNING, U. – WOLFZETTEL, F. (éds.). *Literatur Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburstag*. 81-93. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

–. 1996. *La légende de Troie en France au moyen âge*. Basel /Tübingen: Francke Verlag. 621-628.

–. 1996. "Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé*". *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes- Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3-4. 251-274.

KINTER, W. L. – KELLER, J. R. 1967. *The Sibyl. Prophetess of Antiquity and Medieval Fay*, Philadelphia: Dorrance & Company.

KOBLE, N. 2002. – "Les dieux d'Ovide dans un manuscrit du XV^e siècle de l'*Ovide moralisé* en vers (Copenhague, Kongelige Bibliotek, Thott 399)". *Lectures et usages d'Ovide*. 157-175.

*Le Roman d'Eneas*. 1999. Ed. par PETIT, Aimé, trad. par BABBI, Anna Maria. Paris-Rome: Memini.

LECHAT, D. 2002. "Héro et Léandre dans l'*Ovide moralisé*". In: *Lectures d'Ovide*. 25-37.

*Lectures et usages d'Ovide (XIII^e –XV^e siècles)*. Partie thématique sous la direction d'Emmanuèle BAUMGARTNER. *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e-XV^e siècles)* 9. 2002.

LEVINE, R. 1989. "Medieval Allegorizations of the *Metamorphosis*". *Medioevo Romanzo* XIV. 197-213.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LORD, C. 1975. "Three Manuscripts of the *Ovide Moralisé*". *Art Bulletin* 57. 161-175.

MC GRADY, D. 2002. "Le *Voir dit:* réponse à l'*Ovide moralisé?*". In: *Lectures d'Ovide*. 99-114.

MÜHLETHALER, J.-C. 2002. "Entre amour et politique: métamorphoses ovidiennes à la fin du Moyen Age". In: *Lectures et usages d'Ovide*. 143-156.

*Ovide moralisé*. 1915-1938. *Poème du commencement du quatorzième siècle*. Ed. par DE BOER, C. Amsterdam: Uitgevers-Maatschappij.

OVIDE. 1966. *Les Métamorphoses*. Ed. et trad. par LAFAYE, Georges. Paris: Les Belles Lettres.

–. 1965. *Héroïdes*. Ed. par BORNECQUE, H. et trad. par PREVOST, Marcel. Paris: Les Belles Lettres.

POSSAMAI-PEREZ M. 1996. "Les *Métamorphoses* d'Ovide: une adaptation du début du XV^e^ siècle". *Bien dire et bien aprandre* 14. 139-53.

–. 1994. "Les Dieux d'Ovide *moralisé* dans le poème du commencement du XIV^e^ siècle". *Bien dire et bien aprandre* 12. 203-214.

RIBÉMONT, B. 2002. "L'*Ovide moralisé* et la tradition encyclopédique. Une approche générique comparative". In: *Lectures et usages d'Ovide*. 13-24.

SEGAL, Ch. 1989. *Virgilio, Ovidio e Orfeo, il mito del poeta*. Torino: Einaudi.

SNEYDERS de VOGEL, K. 1943. "*Ovide moralisé*, XIV, 1067-1716". *Neophilologus* 28. 88-106.

TILLIETTE, J.-Y. 1996. "L'écriture et sa métaphore, Remarques sur l'*Ovide moralisé*". In *Ainsi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offert à Marc-René Jung*. vol. II. 543-558. Alessandria: ed. dell'Orso.

TRACHSLER, R. 1998. "Cent Sénateurs, neuf soleils et un songe. Encore sur Machaut, la Sibylle et le chaînon manquant". *Romania* 116. 188-214.

VAN'T SANT, J. Th. M. 1929. *Le commentaire de Copenhague de l'*Ovide moralisé. Amsterdam: H. J. Paris.

VIRGILIO. 1989. *Eneide*. Ed. par PARATORE, E. Milano: Mondadori.

WLOSOK, A. 1993. "Christlich-figurale Deutungen der *Aeneis* im *Ovide moralisé*". In: BRENNECKE, H. C. (éd.) 1993. *Logos. Festschrift furl. Abramowski*. 544-588. – (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft: 67.) – Berlin-New York.

ZINK, M. 1999. "Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'*Ovide moralisé*" In: BABBI, Anna Maria (éd.) 1999. *Le metamorfosi di Orfeo, Convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998*. 15-27.Verona: Fiorini.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# SUZANNE ET LES VIEILLARDS

# LE REGARD DE PIERRE RIGA

RITA BEYERS
Université d'Anvers

## 1. PIERRE RIGA, L'*AURORA* ET SUZANNE

Pierre Riga (ca. 1140-1209) doit sa renommée littéraire à son grand poème biblique, *Aurora*. Plus de 400 manuscrits subsistent de cette versification allégorisante de la plupart des livres de l'Ancien et du Nouveau Testament (Dinkova-Bruun, 2001: 163 n. 2). L'ouvrage s'inscrit dans le renouveau de la poésie biblique qui se manifeste dès la seconde moitié du douzième siècle (cf. Lobrichon, 2001), et se fait le pendant du grand commentaire narratif de la Bible en prose rédigé par Pierre Comestor (ca. 1110 – ca. 1179), qui est connu sous le nom de *Historia scholastica*[1]. Il contient, dans le livre de Daniel, une version de l'histoire de Suzanne qui fera l'objet de cette contribution au recueil en l'honneur du professeur Herman Braet.

Le chef-d'œuvre du chanoine de Reims a eu une genèse assez complexe, que son éditeur Paul E. Beichner a finement décelée (Beichner, 1965: XVII-XX). Avant de s'attaquer à la versification de la Bible dans sa totalité, Riga avait déjà traité différents thèmes bibliques isolés dans des poèmes plus courts. Quelques exemples de ce genre, parmi lesquels un poème sur Suzanne (inc. *Hactenus arrisit Susanne gratia fame*), furent incorporés dans l'anthologie poétique constituée par Riga

[1] *PL* 198: 1053-1644. Une nouvelle édition du premier livre de l'*Historia scholastica*, due à l'érudite suédoise Agneta Sylwan, est parue dans la série *Continuatio Mediaevalis* (191, 2005) du *Corpus Christianorum*.

[2] Le *Floridus aspectus* pose beaucoup de problèmes, qui ont trait à son contenu, à la date de la composition et à sa relation avec l'*Aurora*. Dédiée à l'archevêque de Reims, l'anthologie est généralement datée de 1161 au plus tard (pour une autre datation, voir Stohlmann, 1976: 362 'frühestens 1176'). Le recueil est conservé dans les manuscrits: Londres, Brit. Libr., Egerton 2951 (fol. 23-47v, dernier quart du XII^e s. – après 1181), Saint-Omer, Bibl. Mun. 115 (fol. 45-55v, XIII^e s.) et Paris, Arsenal 1136 (fol. 1-59, XIII^e s.). D'autres manuscrits transmettent des collections partielles ou des poèmes isolés. Sur la collection de Berlin, Phillipps 1694, fol. 185v-190v (fin du XII^e s.), voir Wollin (2004) et Mc Donough (2005, à paraître). L'édition du *Floridus aspectus* par Beaugendre, reprise dans *PL* 171: 1381 ss., sous le nom d'Hildebert de Lavardin, est totalement insuffisante. André Boutemy a conduit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lui-même qui est connue sous le nom de *Floridus aspectus*[2]. Dans la première édition de l'*Aurora*, Riga mit en vers les livres vétérotestamentaires de la Genèse à IV Rois et le livre des Maccabées, ainsi que la partie de l'évangile qui va de l'annonciation de Jean le Précurseur jusqu'au Sermon sur la Montagne (vers 1-1004 et 1230-1243). Dans la deuxième édition, il y ajouta les livres de Tobie, de Daniel, dans lequel il inséra le poème sur Suzanne légèrement adapté (v. 451-646, éd. Beichner, 1965: 360-367), de Judith et d'Esther, il compléta le livre de l'évangile, et conclut le tout par un résumé de 482 vers, appelé *Recapitulationes*. Cet ensemble, écrit en distiques élégiaques, fut suivi, dans la troisième édition, de trois livres supplémentaires, les Actes des Apôtres, Job et le Cantique des Cantiques, pour lesquels Riga utilisa des hexamètres rimés[3]. Sous cette forme, l'ouvrage comptait déjà plus de 15000 vers. Mais entre 1200 et 1208, du vivant de Pierre Riga, un diacre de Paris, Gilles (Aegidius), entreprit de réviser, corriger et compléter[4] l'ouvrage entier, ce qu'il fit en deux étapes successives. Pour ce qui est de l'histoire de Suzanne, Gilles augmenta et recomposa d'abord le texte de Pierre Riga pour mieux l'adapter au récit biblique (éd. Beichner, 1965: 371-373 avec notes [32]-[33]), puis il y ajouta une explication allégorisante, pour mieux l'intégrer dans le concept de l'ouvrage (éd. Beichner, 1965: 373-374).

Des deux versions conservées du poème de Suzanne de la main de Riga, celle du *Floridus aspectus* (F, inc.: *Hactenus arrisit Susanne gratia fame*)[5] et celle de la deuxième édition de l'*Aurora* (A, inc.: *Hactenus*

des recherches importantes sur la collection, qu'il a publiées dans une série d'articles (Boutemy, 1948-1949). Carsten Wollin prépare une édition à partir de la collection du manuscrit de l'Arsenal (Wollin 2004: 399 n. 13). Pour la question de l'antériorité du *Floridus aspectus* par rapport à l'*Aurora*, voir Beichner (1969). Antonelli (1991) défend la thèse opposée, mais son argumentation ne saurait convaincre.

[3] Antonelli (1991: 778) distingue ici deux éditions différentes. Il attribue le livre des Actes des Apôtres à la troisième édition, et le livre de Job et du Cantique des Cantiques à une quatrième édition.

[4] Il a ajouté 2508 vers pour l'Ancien Testament et 2983 vers pour le Nouveau Testament.

[5] Il n'existe pas encore d'édition critique ni d'étude d'ensemble de la tradition manuscrite de cette première version du poème de Suzanne. L'édition de Beaugendre (*PL* 171: 1287-1292, voir n. 2) est basée sur deux manuscrits non identifiés de Tours; celle d'Hauréau (1880: 352-358) sur trois manuscrits français (Paris, Bibl. Mazarine 592, BnF lat. 8098 et BnF lat. 8337); celle de Mozley (1930: 30-41) sur cinq manuscrits anglais (Digby 104, Laud lat. 86, Gonville and Gaius 238, Cotton Titus A xx et Egerton 823). Le nombre total des manuscrits signalés dans la littérature que j'ai consultée (Hauréau, Mozley, Boutemy, Walther, Rigg, *INPR*) remonte à dix-huit: Cracovie, Biblioteka Jagiellonska, theol. lat. 8° 94, s. XII$^{3/4}$; Berlin, Staatsbibl. zu Berlin – Preuss. Kulturbesitz, Phillipps 1694, s. XII$^{ex}$; Zurich, Zentralbibl. C 58, s. XII; Oxford, Bodl. Libr., Digby 104, s. XIII$^{in}$; Oxford, Bodl. Libr., lat. misc. d. 15, s. XIII$^{1}$; Cambridge, Gonville and Caius 238, s. XIII; Oxford, Bodl.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*arrisit Susanne gratia forme*), c'est la dernière qui a connu le plus de succès et qui constituera donc la base des remarques qui suivent[6].

L'histoire de Suzanne, la belle et vertueuse épouse de Joachim de Babylone, que deux vieux juges libidineux accusèrent injustement d'adultère, mais qui fut sauvée de la mort et de l'infamie grâce à l'intervention du jeune Daniel, constitue le treizième et avant-dernier chapitre du livre de ce prophète. Elle fait partie des pièces qui ne figurent pas dans le texte originel du livre hébraïque, mais qui sont des additions transmises par les versions grecques de la Septante et de Théodotion (Dn 3.24-90; 13; 14; cf. Engel, 1985). Jérôme a incorporé ces pièces deutérocanoniques dans sa traduction du livre de Daniel, en suivant la version utilisée dans l'église grecque, qui était celle de Théodotion, du second siècle de notre ère. Malgré le caractère inauthentique de l'histoire de Suzanne, que Jérôme ne manqua pas de mettre en évidence dans son prologue, dans sa traduction même et dans son commentaire (Glorie, 1974: 945-950),

Libr., Laud lat. 86, s. XIII; Paris, Arsenal 1136, s. XIII; Reims, Bibl. Mun. 1275, s. XIII; Vatican, Reg. lat. 344, s. XIII; Londres, Brit. Libr., Cotton Titus A xx, s. XIV[2]; Bruxelles, Bibl. Royale 2695-719, s. XIV (a. 1388); Saint-Omer, Bibl. Mun. 172 (feuillet de garde; ms. du XIII[e] s.); Londres, Brit. Libr., Egerton 833, s. XV; Munich, Bayer. Staatsbibl., Clm 19067; Paris, Bibl. Mazarine 592; Paris, BnF lat. 8098 et 8337. Je remercie Christine Vande Veire de m'avoir communiqué les informations contenues dans *INPR*, et Andrezj Obrebski d'avoir mis à ma disposition une copie des fol. 130v-133v du ms. Cracovie, theol. lat. 8° 94. Un contrôle du texte dans les manuscrits de Cracovie et de l'Arsenal a révélé que le premier témoin se rallie à la tradition éditée par Beaugendre et que le second témoin transmet un texte proche de celui édité par Hauréau (voir n. 6). Comme l'avait déjà fait remarquer Mozley (1930: 28), la version F éditée par Beaugendre est également transmise par Oxford, Laud lat. 86; ce manuscrit ne dépend cependant pas de celui de Cracovie.

[6] Tant que nous ne possédons pas d'édition critique du *Floridus aspectus*, il est difficile d'établir de façon sûre les différences entre les deux versions. A comparer l'édition de Mozley pour la version du *Floridus aspectus* (F) à celle de Beichner pour l'*Aurora* (A), on constate que les adaptations de A concernent surtout de simples remplacements d'un mot par un autre, et, de façon plus drastique, l'omission de deux distiques: F 51-52 *Arte suam iuuit faciem quia pectus amantis / predari citius forma polita solet*, après A 500; et F 101-102 *Pingues ut uitulos uetulos admiror amantes / amentesque, graues corpore corde leues*, après A 548. Le texte de la version F édité par Hauréau présente des différences supplémentaires, dont la plupart se trouvent également dans le manuscrit de l'Arsenal (voir n. 5). Arsenal 1136 partage avec Hauréau notamment l'omission des vers F 53-54 (= A 501-502), la transposition des vers F 153-154 (= A 599-600) après F 155-156 (= A 601-602), ainsi que la formulation des vers F 119 (= A 565): *Ut breuiore stilo claudam predicta: sequuntur*), F 157-158 (= A 603-604): *Etas non obstat, mora nulla refrenat amantes / Semper enim pennas in pede gestat amor*, F 197 (= A 643): *In caput ergo senum uindicte pena redundet* et F 199-200 (= A 645-649): *Hanc igitur decus exornet, mors puniat illos; / Illa decus meruit, hi meruere necem*. Le manuscrit se caractérise en outre par l'omission des vers F 23-24 (= A 473-474), F 98-99 (= A 547-548), F 107-110 (= A 553-556), F 117 (= A 563, faute de copie évidente), F 145-146 (= A 591-592), F 149-150 (= A 595-596) et F 169-170 (= A 615-616), ainsi que par la transposition des vers F 121-122 (= A 567-568) après F 123-124 (= A 569-570).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'église latine accepta, elle aussi, l'histoire et son héroïne, qu'elle présentait volontiers comme exemple de pudeur et de chasteté conjugale. Mais en général, l'histoire comme telle n'a guère suscité l'intérêt, ni des exégètes[7], ni des poètes[8].

Pierre Riga fait ici figure d'exception. Il semble avoir découvert les possibilités qu'offrait la 'fable' de Suzanne comme matière pour une réécriture poétique. On sait que la composition de vers métriques figurait au programme de l'école médiévale et qu'une méthode éprouvée pour apprendre à maîtriser la technique consistait en la transposition en vers de modèles en prose. La Bible, tout comme la littérature hagiographique, offrait un vaste champ d'exercice. Beaucoup de ces versifications issues du milieu scolaire ne dépassent pas le niveau d'un simple 'habillage métrique' (Goulet, 2003: 119). Mais Riga, poète accompli comme ses contemporains Matthieu de Vendôme, Pierre de Blois ou Gautier de Châtillon[9], a métamorphosé le récit biblique. Les caractéristiques rhétoriques de son poème ont souvent été soulignées; ses qualités littéraires me semblent mériter plus d'attention. Il ne s'agit, en effet, ni d'un exemple de plus de ce genre littéraire de la poésie biblique que Ernst Robert Curtius qualifia de 'genre faux'[10], ni d'un simple produit d'école bourré de figures rhétoriques, dans lequel le contenu n'aurait servi que d'excuse à Pierre Riga pour déployer ses maniérismes favoris (Raby, 1957: 2. 36). Beichner, s'il ne partage pas le jugement négatif de Curtius et de Raby, n'exprime son éloge que de façon oblique, en comparant le poème de Riga à la transformation due à Gilles de Paris: 'Nor did it

[7] La période patristique nous a laissé deux importants commentaires sur Daniel. Le commentaire grec d'Hippolyte, que l'on date de 203-204 environ, et qui est le plus ancien commentaire biblique qui nous soit parvenu (cf. Bardy–Lefèvre, 1947), initie l'explication allégorisante du texte, y compris le chapitre sur Suzanne. Le commentaire latin de Jérôme ne prête que peu d'attention au chapitre sur Suzanne, pour lequel il dit se baser sur le commentaire grec perdu d'Origène (Glorie, 1974: 945.697-700). Jusqu'au treizième siècle, les exégètes latins n'ont pas enrichi substantiellement la littérature concernant ce chapitre 13 du livre de Daniel (cf. Julius, 1901). La Glose ordinaire, elle, ne va pas au-delà du commentaire de Jérôme (Froehlich–Gibson, 1992: vol. 3).

[8] Mozley édite, outre le poème de Pierre Riga et son adaptation par Gilles de Paris, un poème attribué à Alain de Melsa, prévôt de Beverley de 1204-1212 (inc. *Cum mea mens loquitur mecum, fantasma uidetur*, conservé dans le ms. de Londres, Brit. Libr., Harley 2851, 418 vers) ainsi qu'un poème rythmique anonyme conservé dans le ms de Cambridge, Corpus Christi Coll. 450 (inc. *Senum cum in senio sensus non senescit*; 17 quatrains, incomplet). Les *Versus de Historia Susannae* de Gevehardus de Grafschaft († après 1172) n'ont pas été conservés (cf. Knaus, 1979: 178).

[9] Selon Stohlmann (1976: 359-62) Riga a bien pu être formé à l'école de Saint-Victor de Paris par Simon Chèvre d'Or, auteur d'un poème sur la matière de Troie en quatre rédactions, appelé *Ylias*.

[10] Curtius (1963: 147). Voir les remarques de Smolak (2001).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

improve *Historia Suzanne* to change it from a debate into a chronological narrative; indeed, it spoils the poem to take some of the high-flown oratory from the mouths of the speakers and use it as though it were the impersonal description or narration of the author' (Beichner, 1965: XXIII).

## 2. L'HISTOIRE DE SUZANNE DANS LA VERSION BIBLIQUE

Le récit biblique est construit autour de la notion de faux témoignage (Dn 13.43;49;61). Il se divise en deux parties, concernant d'abord les faits qui sont survenus dans le jardin de Joachim (Dn 13.1-27) et puis le procès qui suit le lendemain (Dn 13.28-65). Toute l'histoire est contée par un narrateur omniscient, qui figure comme garant de sa véridicité. En relatant d'abord les faits dans un récit 'objectif', il prend soin que nous, lecteurs, connaissions les intentions des vieillards et les faits tels qu'ils se sont réellement déroulés. De cette façon, nous sommes armés contre le faux témoignage que présenteront les deux malfaiteurs, abusant de leur statut de juges (Dn 13.1-27). Depuis que ceux-ci ont conjugué leurs efforts pour faire violence à Suzanne (Dn 13.14), ils parlent d'une seule voix, ce qui fait leur force. Daniel réussit à détruire la force de ce témoignage unique, contre lequel Suzanne proteste tout en étant consciente de son impuissance (Dn 13.43): il les sépare et pose à tous deux la même question portant sur un détail précis, à savoir le nom de l'arbre sous lequel Suzanne a commis l'adultère dont ils prétendent avoir été témoins. Le premier répond: 'sous un lentisque' (Dn 13.54: *sub scino*); le second: 'sous un rouvre' (Dn 13.58: *sub prino*). Les voilà démasqués par une technique d'interrogatoire tout aussi simple qu'efficace, un coup de maître digne d'un avocat chevronné. Daniel ne manque pas de commenter chaque confession par un jeu de mots référant au mode d'exécution qui les attend – jeu de mots d'autant plus fameux qu'il fut l'un des critères pour caractériser le chapitre 13 de Daniel comme une composition grecque et non une traduction de l'hébreu[11]. Auparavant, Daniel avait accusé les vieillards d'être des juges malhonnêtes (Dn 13.53) et des

[11] Jérôme dans sa traduction a rendu le premier jeu de mots: Dn 13.54 *sub scino* (translittération du grec σχῖνος) – 13.56 *ecce enim angelus Dei ... scindet te medium* (grec σχίσει, de σχίζω, 'fendre'), mais non le second: Dn 13.58 *sub prino* (ὑπὸ πρῖνον) – 13.59 *manet enim angelus Dei gladium habens ut secet te medium* (grec καταπρίσῃ, de καταπρίω, 'scier'). Voir son commentaire dans son prologue à la traduction (éd. Weber–Gryson, 1994: 1341-1342.23-30). Origène, lui, avait déjà traité du problème dans sa lettre à Julius Africanus (éd. De Lange, 1983).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

molesteurs de jeunes filles (Dn 13.57). Puisque la molestation de Suzanne a eu lieu dans le jardin sans aucun témoin (Dn 13.16-18), Daniel ne peut avoir de connaissances précises de ce qui s'est passé. Tout ce qu'il sait, c'est que les vieillards mentent. Après l'intervention spectaculaire de Daniel, le narrateur nous informe encore du sort des personnes intéressées: les vieillards sont mis à mort, Suzanne est réhabilitée, Daniel est investi d'autorité auprès du peuple. Cette histoire se comprend d'ailleurs comme la première manifestation des talents exceptionnels du prophète de Babylone.

## 3. L'histoire de Suzanne dans le poème de Riga

Le poème de Riga contient, lui aussi, deux parties: d'abord l'accusation des vieillards (v. 451-536) et puis la défense de Daniel (v. 537-646). Il s'inspire donc de la seconde partie du récit biblique et surprend le lecteur non seulement par une approche *in medias res*, mais aussi par un énoncé dont le caractère subjectif ne se révèle pas dès le début. Ce n'est qu'après six distiques, aux vers 463-464, que les accusations d'adultère

> Nobis enituit quod mecha sit, et quod iniqua
> Spernit mecha uirum, spernit iniqua Deum

nous trahissent l'identité de celui qui parle – un des vieillards – et donc le contexte dans lequel se situent ses paroles – le procès dans lequel Suzanne sera condamnée à mort pour adultère. Dans la suite du réquisitoire, les termes juridiques ne manquent pas: *Iuris enim nostri est* (v. 469); *Lex igitur poscit* (v. 473); *Pene ... ultio* (v. 476); *Cum ... urbis / librasset causas nostra statera diu* (vv. 479-480); *nec esse sepultum / pertulit hoc crimen iudicis ira Dei* (vv. 521-522); *Non ideo reus est si uir suus est* (v. 533); dans la conclusion,

> Causa relata patet nec testibus indiget; ergo
> Torqueat et cruciet ultio digna ream (vv. 535-536)

le dernier mot, *ream*, ne laisse subsister aucun doute: Suzanne est coupable et doit être punie.

### *3.1. L'accusation des vieillards*

A relire les 86 vers de ce premier discours, on y découvre une structure quadripartite claire et évidente. La première partie, les vers 451-474, contient l'argumentation des vieillards, qui est celle des fausses apparences.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Selon l'adage 'Tout ce qui brille n'est pas or (tout ce qui est blanc n'est pas ivoire; un pot d'argile à la couche d'or reste un pot d'argile)',

> Omne quod est rubeum nomen non impetrat auri;
> Omne quod est niueum non imitatur ebur;
> Auri nobilitas luteam si uestiat ollam,
> Non ideo sequitur hanc minus esse lutum (vv. 457-460)

ils affirment que la réputation de Suzanne ne correspond pas à la vie qu'elle mène. En effet, elle préfère le vice à la vertu, la turpitude à la sincérité, les plaisirs aux prescriptions de la loi, la ruse à la bonne foi:

> Virtuti uitium, sinceris turpia, legi
> Illecebram, fidei pretulit illa dolum. (vv. 465-466)

C'est aux juges d'extirper ce mal, afin d'éviter que la plante ne se développe en arbre qui produira des fruits maléfiques, la loi exigeant de mettre la hache aux racines de cet arbre:

> Iuris enim nostri est tales euellere plantas
> Ne pariat fructus arbor iniqua malos. (vv. 469-470)

> Lex igitur poscit, et res, ut in arboris huius
> Radicem uindex nostra securis eat. (vv. 473-474)

Dans cette argumentation, les vieillards utilisent une série d'aphorismes, de *sententiae* (vv. 455-460; 471-472), qui créent un cadre de référence reconnaissable pour tous les auditeurs (fruits et moisson; arbre et ortie[12]) et qui ont pour but de préparer le public à accepter les révélations à propos de Suzanne qui vont suivre. Ils montrent une prédilection spéciale pour la métaphore de l'arbre, par laquelle ils mettent, sans le savoir, la hache aux racines de leur propre argumentation.

Vient ensuite la seconde partie, la narration. En 42 vers (vv. 479-520), ils présentent leur version des faits. Par rapport au récit biblique correspondant (Dn 13.36-40), Riga développe surtout le premier vers: *Cum deambularemus in pomerio soli, ingressa est haec cum duabus puellis et clausit ostia pomerii et dimisit puellas* (Dn 13.36). Il transforme les mots *Cum deambularemus in pomerio soli* en une description détaillée de l'entrée des vieillards dans le jardin (vv. 479-490), dont les principales attractions sont un arbre (de nouveau!) ombreux, le sol couvert d'herbe verte, le doux murmure d'une source, le chant clair d'un oiseau:

[12] Vv. 471-472: *Praua quidem cito fructificant et fertilis arbor / Tardius*[;] *urtica crescere semper habet*. ('Les mauvaises herbes poussent vite et l'arbre fertile croîtra toujours plus lentement que l'ortie'.) Le point-virgule après *tardius* dans l'édition Beichner est à supprimer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nostro blanditur locus arridetque labori;
Ridentem reddunt quatuor ista locum:
Hec sunt arbor, humus et fons et auis; uiret arbor,
Vernat humus, garrit fons, citharizat auis;
Arbore fronde uiret, pubescit gramine tellus,
Murmure fons garrit, gutture ludit auis. (vv. 483-488)

La phrase principale de Dn 13.36 aux trois verbes *ingressa est – clausit – dimisit* est amplifiée en une *descriptio puellae* (vv. 492-509), où les vieillards interprètent le comportement, les actions et tous les détails de l'apparence de Suzanne comme des signes éloquents de ses intentions malhonnêtes[13]. Elle vient à un rendez-vous amoureux, seule, sans servantes – pour ne pas avoir de témoins de son délit (vv. 500-501); elle s'est parée de façon exorbitante, les cheveux longs défaits, le front orné de roses, des boucles aux oreilles, un collier brillant autour du cou, une ceinture colorée, des vêtements drapés luxueusement, le pas léger[14]. Pourquoi tout ceci? *Vt placeat magis, ut magis urat amantem* (v. 510). L'amant apparaît, ils s'embrassent – *pudor est ordine cuncta sequi* (v. 512).

Le récit de leur intervention, de la fuite de l'amant, et de leur querelle avec Suzanne (vv. 513-520) contraste avec ce qui précède par sa concision; l'action qui domine cette partie est rendue par une accumulation de verbes:

Assumus, illa stupet; loquimur, rubet illa; minamur,
Ista dolet; causam querimus, illa tacet. (vv. 515-516)

La réaction de Suzanne est éloquente à leurs yeux: elle refuse hautainement de répondre, comme si elle se moquait d'eux (avec la paronomase *subsannans – Susanna*[15]), mais son visage trahit toute sa honte et donc sa culpabilité:

Nos quasi subsannans oculo Susanna superbo
Quesitum surda preterit aure scelus.
Indicat illatum uel fronte uel ore reatum:
Frons rubet, ecce pudor; os silet, ecce fauor. (vv. 517-520)

La troisième partie (vv. 521-528) concerne la question de la faute. Elle se limite à constater qu'enfin, la faute de Suzanne est prouvée, mais

[13] Au-dessus des mots *clausit hostium pomerii*, la Glose ordinaire note: *coniecturas innectunt*.

[14] Vv. 505-508: *Frons stellata rosis, picte lasciuia zone, / Collum torque nitens, auris inaure micans, / Pes leuis et uestis rugis crispata superbis, / Et coma dedignans uincla magistra pati*.

[15] Dans l'édition du poème (version F) par Mozley (1930: 38.69), on lit la forme assimilée *sussannans*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qu'elle n'affecte en rien son mari. De nouveau, les vieillards étaient leur argumentation par des aphorismes, voyant dans la conduite de Suzanne l'illustration de la cruche qui va à l'eau jusqu'à ce qu'elle se brise:

> Nec fallit sermo uulgari tritus in ore:
> Donec fracturam sentiat, olla natat (vv. 523-524)

et disculpant Joachim par la constatation que l'huile et l'eau ne se mélangent pas:

> Non ideo reus est si uir suus est, quia dampni
> Nil oleum patitur si societur aque. (vv. 533-534)

Enfin, l'accusation se termine sur une conclusion courte: la cause étant claire et prouvée, ils demandent l'exécution de la peine (vv. 535-536).

### *3.2. Le plaidoyer de Daniel*

A cette accusation s'oppose directement le plaidoyer de Daniel, sans mention des circonstances qui le précèdent dans le récit biblique (Dn 13.41-47). Dans ce dernier, Daniel intervient d'abord sur le chemin de l'exécution, reprochant au peuple, par des mots pathétiques, d'avoir condamné une innocente sur la base d'un faux témoignage (Dn 13.45-49); ensuite, lorsque le tribunal s'est reconstitué, il fait séparer les vieillards et les interroge individuellement (Dn 13.50-59); enfin, le fait que la preuve de leur culpabilité fut acceptée par le peuple et que les vieillards furent exécutés, nous est communiqué par le narrateur comme conclusion de son récit (Dn 13.60-62). Riga a intégré tous ces éléments dans le plaidoyer de Daniel, qui construit sa défense sur le même schéma quadripartite qu'avaient utilisé les accusateurs.

Le début a conservé un écho du pathos qui animait Daniel sur le chemin de l'exécution (vv. 537-540):

> Quis turbo turbam turbauit? Quis sonus urbem
> Impulit? Vnde fragor intonat, unde dolor?
> Ite, redite, reos astringite, soluite iustam.
> Hos sua culpa ligat, hanc sua causa iuuat.

Dans la première partie, qui est la plus longue, Daniel accuse les vieillards de mensonge[16], en développant la même argumentation que ceux-ci. Cette fois il s'agit de la fausse apparence d'intégrité, d'honnêteté et de respect que l'on associe à tort au grand âge des deux accusateurs:

[16] Vv. 541-542: *Pondere non equo Susanne causa pependit, / Nec timuit mendax esse statera senum* (avec reprise du terme *statera*, 'balance', qu'avaient utilisé les accusateurs dans le v. 480, voir citation *supra*).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Canities etiam mentiri nouit, et albam
Non semper retinet alba senecta fidem. (vv. 543-544)

Leur vie ne correspond pas au rang qu'ils occupent dans la société juive de Babylone. Ce que les dignitaires enseignent par la bouche aux autres, ils ne le mettent pas en pratique eux-mêmes. En un mot, ils ne sont pas dignes de foi, ils ont menti (vv. 575-578). Les contrastes et jeux de mots abondent dans ce réquisitoire, qui, vers la fin, se lit comme un extrait d'une satire dirigée contre le clergé du temps de Riga[17].

Vis tibi depingi breuius premissa? Sequuntur
Vtres seu uentres, dolia siue dolos.
Curant non aras sed haras, non uera sed era,
Non equum sed equos, non inopes sed opes.
Herent seu uanis seu uinis siue uenenis:
Querunt uana, colunt uina, uenena uomunt.
Libras, non libros, relegunt parentque monetis,
Non monitis; pretio, non prece, quemque iuuant.
Non alleluia ructare sed allia norunt;
Plus in salmone quam Salomone legunt. (vv. 565-574)

Ces vers accusent les vieillards d'ivrognerie (*utres*, *dolia*, *uinis*), de tromperie (*dolos*[18]) et de gloutonnerie (*allia*, ail; *in salmone*), de cupidité (*era*, soit *aes*, argent; *equos*; *opes*; *libras*; *monetis*; *pretio*), de médisance (*uenena*) et de négligence de leurs tâches religieuses (s'occupant de porcheries, *haras*, au lieu d'autels, *aras*; abandonnant la lecture et la prière liturgique[19]).

La première partie contient, elle aussi, une paronomase, concernant les mots *presbyteri*, 'dignitaires' (cf. Dn 13.28;34;36;61) et *Iudei* (cf. *'ius Dei'*):

Ambo presbyteri, sed non prebent iter ulli,
Ambo Iudei, sed sine lege Dei (vv. 551-552)

[17] Matthieu de Vendôme cite la double paronomase des vers 573-574 dans son *Ars versificatoria* 3, 9 (avant 1175, éd. Munari, 1988: 169) comme exemple de la gloutonnerie des moines. Il attribue le couplet non à Riga, mais à un *quidam*. Voir aussi Beichner (1965: XXXVIII-XXXIX).

[18] Contrairement au jeu de mots *utres–uentres* ('outres' – 'ventres'), il n'y a pas de lien sémantique entre *dolia* ('tonneaux de vin') et *dolos* ('torts'). Les compléments *utres*, *uentres*, *dolia* ont trait à l'ivrognerie, le quatrième complément *dolos*, à la tromperie.

[19] Beichner (1956) relève l'allusion au Ps 44.1 (*Eructauit cor meum uerbum tuum*) dans le vers 573 et note à propos du jeu de mots fameux *Plus in salmone quam Salomone legunt*, qu'au XIV^e siècle, *Salmo* fut le nom d'une taverne parisienne fréquentée par les étudiants anglais.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et même une allusion au nom de l'auteur Riga, si on accepte la leçon *rigant* de la majorité des manuscrits de la version A[20]:

Cumque rigant alios, tamen a dulcedine morum
Ieiunus remanet tantus honoris apex. (vv. 553-554)

'Tandis qu'ils «arrosent» (spirituellement) les autres, les plus hauts dignitaires restent eux-mêmes dépourvus de douces mœurs'. L'hémistiche n'est pas sans rappeler le jeu de mots qui identifie Riga comme l'auteur de l'*Aurora* (éd. Beichner, 1965: 3, 11):

Petrus Riga uocor, cui Christus petra rigat cor.

Daniel apporte une double preuve de la véridicité de ses accusations. D'abord, il annonce (vv. 579-580) qu'il présentera le véritable récit des faits. Cette narration de 54 vers, qui constitue la seconde partie (vv. 581-632), s'inspire du récit 'objectif' du narrateur de Dn 13.15-23 et décrit en détail l'attaque et les menaces des deux vieillards (vv. 603-612) ainsi que la réaction de Suzanne (vv. 613-628). En pleurs, elle exprime son désespoir en comparant sa situation à un navire en proie à deux tempêtes qui doit éviter le danger et des deux Syrtes et de Charybde[21]. Mais si, en sacrifiant sa vie, elle peut sauver son âme et s'assurer l'entrée dans le port céleste, elle accepte le naufrage de sa vie:

Vt dampnum carnis animam lucretur ematque
Portum celestem, naufraga uita michi. (vv. 627-628)

Mais c'est surtout la description des faits précédant et expliquant l'attaque (vv. 581-602) qui attire l'attention du lecteur dans cette narration. Daniel souligne que c'est la vue de Suzanne nue, prenant son bain, qui a enflammé la passion des vieillards, passion d'autant plus coupable qu'elle ne sied pas au grand âge[22] et ne se laisse pas éteindre aisément.

Citons le début:

Estus erat, calor instabat, sol flammeus undas
Iusserat immemores frigoris esse sui;
Riuus qui ludens Ioachim lasciuit in horto
Lampadis eiusdem ui tepefactus erat.
Illic inuitat Susannam balnea; surgit,

[20] La version du *Floridus aspectus* (F, éd. Mozley) et la version révisée par Gilles de Paris transmettent la leçon plus facile *regant*. Le ms. Arsenal 1136 n'a pas les vers 553-556 (voir n. 6).

[21] Cf. Ovide, *Pontiques*, 4: 14.9-10: *in medias Syrtes, mediam mea uela Charybdin / mittite, praesenti dum careamus humo.*

[22] On se souviendra de l'adage d'Ovide, *Amours* 1: 9.4: *turpe senilis amor.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Huc properat, fraudem nescit inesse loco;
Temptat aquam, laudat temptatam, nuda subintrat
Laudatam; nudam uidit uterque senum. (vv. 581-588)

Dans la chaleur intense, l'eau tiède du ruisseau[23] invitait Suzanne à prendre un bain. Inconsciente des regards lascifs qui sont posés sur elle, elle se déshabille et entre dans l'eau. Mais non sans en avoir contrôlé la température... Par ce geste, Suzanne se transforme en déesse ovidienne. On se souvient, en effet, de la scène de l'histoire de Callisto, dans le second livre des *Métamorphoses*, où Diane, fatiguée de la chasse, s'apprête à prendre un bain avec ses nymphes dans un ruisseau au milieu d'un bois frais:

Vt loca laudauit, summas pede contigit undas;
His quoque laudatis, 'procul est' ait 'arbiter omnis:
Nuda superfusis tingamus corpora lymphis.' (*Met.* 2. 457-459)

Ce bain de Diane avec ses nymphes en rappelle un autre, celui dont le chasseur Actéon fut témoin. La punition que lui infligea la déesse pour l'avoir vue nue fut cruelle: métamorphosé en cerf, il est dévoré par ses propres chiens (*Met.* 3. 138-252). Les vieillards qui ont vu Suzanne nue ne sont pas, eux, des témoins innocents ou fortuits. Bien au contraire, ils ne se lassent pas de regarder la jeune femme, ses yeux, sa nuque blanche, sa chevelure dorée, son corps nu (vv. 593-594; voir n. 30). Dévorés par la passion, ils ne peuvent plus se retenir et *celeres ad sua uota uolant* (v. 604[24]). Riga est donc loin de l'interprétation allégorisante d'Hippolyte, qui identifiait le bain de Suzanne au baptême du chrétien (Bardy–Lefèvre, 1947: 84-85).

Mais l'influence d'Ovide[25] se fait sentir dès le début de la description. Les mots *Estus erat* renvoient au récit biblique: *aestus quippe erat* (Dn 13.15). C'est un des rares cas où le poète reprend dans sa versification la formulation biblique, et donc un signe évident que la version de Daniel correspond à la vérité biblique, en contraste avec le récit des vieillards, qui avaient utilisé la formule *Cum sol estiuum libraret tempus*

[23] Notons que dans l'accusation il n'est pas question d'un ruisseau mais d'une source (v. 485, peut-être aménagée en fontaine, telle qu'elle apparaît sur de multiples représentations de la scène).

[24] *Ad sua uota* reprend l'expression utilisée par les vieillards pour décrire l'arrivée de Suzanne: *orditur ad sua uota uiam* (v. 494).

[25] Gilles de Paris ajoute une citation explicite d'Ovide à la fin de la description (après le v. 596), commentant l'incommensurabilité de l'amour et de la vieillesse: *Heu pudor, heu facinus, bene clamat Naso, quod omni / 'Peius adulterio turpis adulter obest'* (*Héroïdes* 4. 34).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(v. 479: 'lorsque le soleil tenait en équilibre le temps d'été') pour indiquer la chaleur de midi. Mais *Aestus erat* est également le début du fameux poème 1.5 des *Amours* d'Ovide, où il décrit la première, et unique, scène d'amour avec Corinna, un début d'après-midi lourd de promesses érotiques:

> Aestus erat mediamque dies exegerat horam:
> Adposui medio membra leuanda toro. (*Am.* 1: 5.1-2)

La description ambiguë de Corinna mi-déesse mi-putain, sa beauté parfaite se dévoilant devant le poète qui la déshabille, et la fin laissant libre cours à la fantaisie du lecteur, concourent à créer une atmosphère de trouble et de confusion: le poète évoque-t-il une expérience vécue ou simplement rêvée? Le double écho, biblique et ovidien, du vers 581, nous trouble, nous aussi. Daniel prétend à la vérité objective et, en même temps, évoque une scène érotique. Il décrit le bain de Suzanne pour mettre en évidence l'innocence de la jeune femme, mais, en même temps, il offre au lecteur la possibilité d'assister à une scène qui lui est interdite. Si, au début du procès, les juges de Dn 13.32 obligent Suzanne à ôter son voile, le Daniel de Riga met la jeune femme complètement à nu devant le public.

Dans la troisième partie, vv. 633-642, Daniel apporte la seconde preuve de leur culpabilité en interrogeant les deux accusateurs séparément. Le premier identifie l'arbre du soi-disant délit avec un rouvre (*prini* v. 638), le second avec un lentisque (*cinus*, c'est-à-dire *scinus*, v. 640). La dissonance de leur témoignage est la preuve de leur mensonge (vv. 641-642).

Citons le passage à partir de l'interrogation:

> Dic, immunde senex, dic que fuit arbor amoris
> Conscia sub foliis ausa uidere nefas.
> Vix inuenta sibi est responsio flebilis; umbram
> Prini mentitur criminis esse ream.
> Alter, ad auditum cuius non iste uolauit
> Sermo, loquatur. Ait: 'Estimo, cinus erat.'
> Quid plus? Conuincit lingue discordia testes,
> Nec similes reddit utraque corda sonos. (vv. 635-642)

Force est de constater que la transmodalisation, opérée jusqu'ici par Riga avec beaucoup de maîtrise, apparaît comme plutôt forcée ou maladroite dans la formulation des deux réponses. Les vers 637-638 et la seconde partie du v. 640 supposent en effet une interruption dans le discours de Daniel et conviennent mieux dans la bouche d'un narrateur[26]

[26] Comme dans la version de Gilles de Paris, qui, avant le v. 635 et après le v. 642 de Riga, inséra quelques vers rétablissant le mode narratif: (avant v. 635) *Finierat Daniel, assentit turba, reditur, / Iudicio statur, separat ille senes. / Diuisis senibus iterum sibi*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(ou d'un acteur, dans le contexte d'une représentation théâtrale) que dans celui d'un orateur.

Enfin, dans les deux distiques constituant la partie finale, vv. 643-646, Daniel promet de prendre soin que les malfaiteurs n'échappent pas à leur punition et que Suzanne reçoive les marques d'honneur auxquelles elle a droit:

> Prosequar hanc titulis igitur, cruce persequar illos;
> Hec meruit titulos, hi meruere crucem. (vv. 645-646)[27]

### *3.3. Le Daniel de Riga: un prophète digne de foi?*

L'opposition des deux discours, le parallélisme soutenu dans leur structure et l'emploi des mêmes procédés stylistiques[28] ont pour but d'infirmer le témoignage des vieillards. Le lecteur n'aura aucune difficulté à voir clair dans le jeu des accusateurs et à reconnaître dans la version de Daniel, qui contredit celle des vieillards sur tous les points[29], la vérité objective, c'est-à-dire biblique. Il acceptera que Daniel, tout en n'étant pas un témoin oculaire des faits, puisse en donner un rapport détaillé. Il se souviendra, en effet, des exploits de Daniel dans Dn 2, où le prophète de Jahweh non seulement explique le songe du roi Nabuchodonosor, mais lui en révèle aussi le contenu, surpassant en cela (et sauvant ainsi) tous les sages de Babylone.

*sistitur unus, / Quem semel ut Daniel arripit, infit ei:* (Beichner, 1965: 373, vv. 69-72); (après le v. 642) *Ergo nulla tulit iustus discrimina sanguis; / Plebs stupet et gaudet; illa soluta redit* (ibid., vv. 73-74).

[27] Plusieurs manuscrits de la version A offrent la variante *necem* pour le mot final *crucem*. Pour le distique final de la version F dans l'édition d'Hauréau et dans le ms. Arsenal 1136, voir n. 6.

[28] Je signale encore quelques parallélismes dans la construction: 1) vv. 494-495: *Pulsauit portam, patuit pulsata, patentem / Intrat* ..., et v. 587-588: *Temptat aquam, laudat temptatam, nuda subintrat / Laudatam*...; 2) vv. 510-511: *Plus igitur placuit, plus suus arsit amans. / Arsit et accessit*... et vv. 588-589 ... *nudam uidit uterque senum – / Vidit et incaluit*...; 3) le vers final de chaque discours: v. 536 *Torqueat et cruciet ultio digna ream*, et v. 646 ... *hi meruere crucem*. Tout comme les vieillards, Daniel, lui aussi, se sert de sentences pour étayer son discours. On notera le v. 545, concernant les tempes blanches comme signe externe du grand âge: *Albi temporibus, nigri sunt moribus*, qui n'est pas sans rappeler les sépulchres blanchis de Mt 23.27-28; ou encore les vv. 631-632 référant à l'acier (*adamas*) qui résiste aux attaques du marteau (*malleus*) et de l'enclume (*incus*): *Non uincunt ut conuincant, quia nil adamanti / Malleus hinc, incus inde, nocere solent.*

[29] A une exception près: les vieillards ont dit avoir utilisé, en vain, des menaces pour tenter d'arracher une réponse à Suzanne (v. 515 *minamur*); Daniel reprend cette donnée aux vv. 605-606: *Ergo preces fundunt, ergo dant, ergo minantur; / Nil prece, nil donis, nil ualuere minis.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Toutefois, il devra constater, à lire le plaidoyer de Daniel de plus près, que celui-ci abuse de sa crédulité. Le Daniel de Riga ne se tient pas du tout à la vérité biblique. Son rapport détaillé est faux, son accusation est fausse: la Suzanne biblique ne se baigne pas; les vieillards n'ont pas pu la voir nue. La Bible dit que les vieillards avaient l'habitude de l'observer pendant ses promenades dans le jardin (Dn 13.8 *et uidebant eam senes cotidie ingredientem et deambulantem*) et que, ce jour fatal, où il faisait particulièrement chaud, Suzanne voulut prendre un bain dans le jardin, sans localisation plus précise (Dn 13.15 *uoluitque lauari in pomerio*). Il s'agissait d'une décision non préméditée, puisque'elle renvoie ses deux servantes chercher de l'huile et des liniments (Dn 13.17 *dixit ergo puellis: 'Adferte mihi oleum et smegmata et ostia pomerii claudite ut lauem.'*). Dès que les portes sont fermées, les vieillards attaquent Suzanne. La description que ceux-ci offrent de la jeune femme aux vv. 505-508 contient donc probablement plus de vérité que celle de Daniel aux vv. 587-588 (voir citation *supra*) et 593-594[30]. Or Daniel établit un lien entre la chaleur de midi, le bain de Suzanne et la passion des vieillards. Il accentue que les vieillards ont observé le bain innocent de Suzanne et que cette vue, tout à fait inacceptable, les a enflammés. Si Suzanne ne peut être accusée d'aucune mauvaise intention, la description par Daniel de son bain et de sa beauté excite chez le lecteur le même plaisir masculin d'observer la beauté féminine que chez les vieillards. Seulement le lecteur est plus 'voyeur' que les vieillards, qui, selon le récit biblique, n'ont jamais vu Suzanne nue. L'accusation de Daniel n'est donc qu'une troisième version des faits. La vérité objective, c'est celle du narrateur omniscient. Mais ce narrateur ne possède pas l'autorité d'un auteur biblique, puisque son récit n'est que deutérocanonique. Aussi, le lecteur doit-il constater que l'opposition des deux discours, le parallélisme dans leur structure et l'emploi des mêmes procédés stylistiques ne sont que des techniques rhétoriques conduisant à deux vérités différentes[31].

Dans sa réécriture de l'histoire de Suzanne, Riga n'a pas seulement transformé le récit biblique en un débat poétique. En prenant comme thème même de ce débat l'opposition de la vérité au mensonge, le poète met en cause la crédibilité du prophète et donc de l'histoire telle qu'il la raconte. Il laisse ainsi au lecteur le soin de répondre à la question pilatienne *Quid est veritas?* (Jn 18.38).

[30] *Igni dant uires oculi lux ignea, ceruix / Lactea, cesaries aurea, nuda caro.*

[31] Un cas moins frappant d'infidélité par rapport au récit biblique se lit dans l'interrogation des deux vieillards, où Riga inverse l'ordre des réponses: rouvre (v. 638) et lentisque (v. 640) au lieu de lentisque (Dn 13.54) et rouvre (Dn 13.58).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 4. Conclusion

Faut-il s'étonner que, dans ces circonstances, les deux auteurs d'une Bible versifiée qui, vers la fin du treizième siècle, ont utilisé l'*Aurora* de Pierre Riga, à savoir Macé de la Charité (Beichner, 1947) et Jehan Malcaraume (Beichner, 1955), ont préféré pour cette histoire s'en tenir à la vérité plus rassurante de la Bible? Toutefois, on retrouve le bain régulier de Suzanne dans la version de Macé de la Charité, v. 19340 ss. (éd. Van der Krabben, 1964: 70), tandis que Jehan Malcaraume insère dans sa versification une description de la beauté de Suzanne, du jardin de Joachim et du bain de Suzanne, sous les yeux des vieillards (vv. 7403-7407; 7419-7432; 7458-7466, éd. Smeets, 1978: 174-176, 330). Il est clair que ces détails ont fini par faire partie intégrante de la tradition concernant Suzanne. Si l'on se représente surtout Suzanne prenant un bain pudique, cela est dû, en partie, au regard ovidien de Pierre Riga et à l'expression poétique qu'il en a donnée.

## RÉFÉRENCES

Antonelli, Gianfranco. 1991. «Per il testo dell' 'Aurora' di Pietro Riga». *Studi medievali* 32. 775-787.

Bardy, Gustave – Lefèvre, Maurice (trad.). 1947. *Hippolyte. Commentaire sur Daniel.* – (Sources Chrétiennes 14.) – Paris: Éditions du Cerf.

Beichner, Paul E. 1947. «The Old French Verse *Bible* of Macé de la Charité, a Translation of the *Aurora*». *Speculum* 22. 226-239.

–. 1955. «La Bible versifiée de Jehan Malkaraume et l'Aurora». *Le Moyen Âge* 61. 63-78.

–. 1956. «*Non Alleluia Ructare*». *Mediaeval Studies* 18. 135-144.

– (éd.). 1965. *Aurora Petri Rigae Biblia versificata. A Verse Commentary on the Bible.* – (Publications in medieval studies 19.) – Notre Dame: Univ. of Notre Dame Pr. 2 vols.

–. 1969. «The *Floridus aspectus* of Peter Riga and some relationships to the *Aurora*». *Classica et Mediaevalia* 30. 451-481.

Boutemy, André. 1948. «Recherches sur le *Floridus aspectus* de Pierre la Rigge. I. Prolégomènes à une édition de cette anthologie». *Le Moyen Âge* 54. 89-112.

–. 1949. «Recherches sur le *Floridus aspectus* de Pierre la Rigge. II. Analyse du manuscrit 1136 de la Bibliothèque de l'Arsenal. III. Pièces inédites ou peu connues du ms. 1136 de l'Arsenal». *Latomus* 8.159-168; 283-301.

Curtius, Ernst Robert. 1963[4]. *Lateinische Literatur und Europäisches Mittelalter.* Bern & München: Francke.

De Lange, Nicholas (éd.). 1983. *Origène. La lettre à Africanus sur l'histoire de Suzanne. Introduction, texte, traduction et notes.* – (Sources Chrétiennes 302.) – Paris: Éditions du Cerf. 471-578.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DINKOVA-BRUUN, Greti. 2001. «The Story of Ezra. A Versification Added to Peter Riga's *Aurora*». In: ECHARD, S. – WIELAND, R.G. (éds.). 2001. *Anglo-Latin and its Heritage. Essays in Honour of A.R. Rigg on his 64th birthday.* – (Publications of the Journal of Medieval Latin 4.) – Turnhout: Brepols. 163-188.

ENGEL, Helmut. 1985. *Die Susanna-Erzählung: Einleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung.* – (Orbis biblicus et orientalis 61.) – Freiburg & Göttingen: Universitätsverlag & Vandenhoeck & Ruprecht.

FROEHLICH, Karlfried – GIBSON, Margaret T. (éds.). 1992. *Biblia Latina cum glossa ordinaria. Facsimile Reprint of the Editio princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81.* Turnhout: Brepols. 4 vols.

GLORIE, Fr. (éd.) 1974. *S. Hieronymi presbyteri Commentariorum in Danielem libri III (IV).* – (Corpus Christianorum, Series Latina 75A.) – Turnhout: Brepols.

GOULLET, Monique. 2003. «Vers une typologie des réécritures hagiographiques, à partir de quelques exemples du Nord-Est de la France. Avec une édition synoptique des deux Vies de saint Èvre de Toul». In: GOULLET, Monique – HEINZELMANN, Martin (éds.). 2003. *La réécriture hagiographique dans l'occident médiéval. Transformations formelles et idéologiques.* – (Beihefte der Francia 58.) – Ostfildern: Thorbecke Verlag. 109-144.

HAURÉAU, J.-B. 1880. «Notice sur un manuscrit de la Reine Christine à la bibliothèque du Vatican». *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* 29. 231-362.

*INPR* = Institut de Recherche et d'Histoire des Textes – Hill Monastic Manuscript Library. 2002. – *In Principio. Incipit Index of Latin Texts.* Turnhout: Brepols. CD-Rom.

JULIUS, Caspar. 1901. *Die griechischen Danielzusätze und ihre kanonische Geltung.* – (Biblische Studien VI/3-4.) – Freiburg: Herder.

KNAUS, Hermann. 1979. *Ältere theologische Texte* – (Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt 4.) – Wiesbaden: Harrassowitz.

LOBRICHON, Guy. 2001. «La poésie biblique, instrument théologique. Les paraphrases bibliques (XIIe-XIIIe siècles)». In: STELLA Francesco (éd.). 2001. *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997.* Firenze: Sismel. 155-176.

MCDONOUGH, Christopher J. 2005. «Hugh Metel and the *Floridus aspectus* of Peter Riga (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Phillipps 1694)». *Medieval Studies* 67. 27-74 (sous presse).

MOZLEY, J. H. 1930. «Susanna and the Elders. Three Medieval Poems». *Studi medievali* N.S. 3. 27-52.

MUNARI, Franco (éd.). 1988. *Mathei Vindocinensis Opera III. Ars versificatoria.* – (Storia e letteratura. Racolti di studi e testi 171.) – Roma: Edizione di Storia e letteratura.

*PL* = MIGNE, Jacques-Paul (éd.). 1844-1855. *Patrologiae cursus completus. Series Latina.* Petit-Montrouge: J.-P. Migne.

RABY, F. J. E. 1957. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press. 2 vols.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RIGG, A. G. 1977. «Medieval Latin Poetic Anthologies (1)». *Medieval Studies* 39. 281-330.

SMEETS, J. R. (éd.) 1978. *La Bible de Jehan Malkaraume. (Ms. Paris, Bibl. Nat. F. fr. 903) (XIII^e/XIV^e siècle).* Assen & Amsterdam: Van Gorcum. 2 vols.

SMOLAK, Kurt. 2001.«Die Bibeldichtung als 'verfehlte Gattung'». In: STELLA, Francesco (éd.). 2001. *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997.* Firenze: Sismel. 15-29.

STOHLMANN, Jürgen. 1976. «Magister Simon Aurea Capra. Zu Person und Werk des späteren Kanonikers von St. Viktor». In: CAMBIER, Guy (ed.). 1976. *Hommages à André Boutemy.* 343-366. – (Collection Latomus 145.) – Bruxelles: Latomus.

VAN DER KRABBEN, Henri C. M. (éd.). 1964. *La Bible de Macé de la Charité: Ruth, Judith, Tobie, Esther, Daniel, Job.* – (Leidse Romanistische Reeks X/IV.) – Leiden: Universitaire Pers.

WALTHER, Hans. 1969[2]. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum* – (Carmina medii aevi posterioris latina I/1.) – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

WEBER, Robertus – GRYSON, Roger (éds.). 1994[4]. – *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem.* Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

WOLLIN, Carsten. 2004. «Die Troiagedichte des Petrus Riga in den Carmina Burana (CB 102 und CB 99a)». *Sacris Erudiri* 43. 393-425.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE TEMPS DE LA ROSE EST ÉTERNEL[1]

DULCE Mª GONZÁLEZ DORESTE
Universidad de La Laguna

La rosa irrepetible me contempla,
su identidad en la mía.
No sabe aún que soy perecedero
Luis Feria

L'invitation à participer à ce recueil d'hommages à Herman Braet, mon ami et mon maître, m'amena à une relecture du *Roman de la Rose*, une œuvre marquante de la littérature médiévale, qui fut par ailleurs à l'origine de notre amitié. Objet de nos recherches respectives, ce texte fut une source intarissable de conversations, dont certaines à table, sur le ton de l'allégresse et de l'optimisme que favorise un bon vin...

Je cherchais en cette relecture du *Roman de la Rose* quelque aspect nouveau me permettant de m'éloigner quelque temps de mes travaux habituels sur l'iconographie de l'œuvre. Or, Guillaume de Lorris ne m'a pas fait patienter trop longtemps. J'en étais à peine aux trois cents premiers vers de sa poésie que déjà il me surprenait par une réflexion sur le temps qui capta tout de suite mon attention. Elle n'était pas sans me rappeler quelques vers que le poète castillan Jorge Manrique (1440-1479) composa en hommage à son père, afin d'exprimer sa souffrance suite à son décès.

Après avoir décrit Vieillesse, un des personnages représentés à l'extérieur du mur entourant le Jardin de Déduit, l'auteur se met à cogiter sur la marche inexorable du temps, qui a provoqué les terribles ravages évoqués plus haut dans le texte. Après quoi, on lit ceci:

> Li Tens qui s'en vait nuit e jor, / Senz repos prendre e senz sejor, / E qui de nos se part e emble/ Si celeement qu'il nos semble/ Qu'il s'arest hades en un point,/ E il ne s'i areste point,/ Ainz ne fine de trespasser,/ Que l'en ne puet neïs penser/ Queus tens ce est qui est presenz,/ Sel demandez as clers lisanz;/ Car ainz que l'en l'eüst pensé/ Seroient ja trois tens passé./ Li Tens qui ne puet sejorner,/ Ainz vait toz jorz senz retorner,/ Con l'eve qui s'avale toute,/ N'il n'en retorne arriere goute;/ Li Tens vers cui neienz ne dure,/ Ne fers ne chose tant soit dure,/ Car

[1] Article traduit par Christophe Halsberghe.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tens gaste tot e manjue; /Li Tens qui toute chose mue,/Qui tot fait croistre e tot norrist/ E qui tot use e tot porrist;/ Li Tens qui envieilli noz peres,/ Qui vieillist rois e empereres/ E qui toz nos envieillira,/ Ou Morz nos desavancira;/ Li Tens, qui tot a en baillie/ Des genz vieillir, l'avoit vieillie/ Si durement qu'au mien cuidier/ El ne se pooit mais aidier,/ Ainz retornoit ja en enfance; Car certes el n'avoit poissance,/ Ce cuit je, ne force ne sen,/ Ne plus que uns enfes d'un an (vv. 361-394)[2].

Notre auteur évoque ici un lieu commun propre à la pensée médiévale, à savoir le désespoir face à la marche du temps, qui s'achemine sans trêve vers la mort. Dans quelques vers, Guillaume de Lorris condense, concept après concept, topique après topique, une tradition littéraire, la poésie du mépris du monde, qui dominera l'époque du Moyen Age sous des formes et genres différents, mais dont l'actualité sera demeurée brûlante. Le constat de l'évanescence de la vie ne nous rend-il pas à la fois mélancolique et nostalgique? La réflexion de Guillaume de Lorris, pour être bien ancrée dans la tradition médiévale, ne s'oriente pas pour autant vers l'alternative chrétienne qui voit en la mort la rencontre de l'être humain avec l'éternité, le passage vers la vie réelle. La doctrine du *contemptus mundi* fut pourtant fort à la mode à l'époque. Ce qui surprend de ces vers c'est qu'on y reprend avec la plus grande simplicité un lieu commun de la pensée médiévale qui invite le lecteur à une réflexion sur la nature éphémère et fugace de la vie. Cette évanescence fait partie de la propre existence et lui octroie en même temps sa plus grande beauté. Ce chant en hommage à la jeunesse et l'amour, ce *carpe diem* que constitue le reste de ce texte, est une invitation à jouir avec intensité de nos jeunes années, similaire au célèbre *collige, virgo, rosas.*

En premier lieu (vv. 361-364), l'auteur du *Roman de la Rose* fait allusion à la thématique du temps qui nous échappe comme de l'eau dans la paume des mains (*Tempus irreparabile fugit*), à son courant à la fois constant et silencieux, qui fait que la vie passe sans que nous nous en rendions compte, pris que nous sommes par un quotidien turbulent et affairé. Cette marche tranquille et progressive du temps est une topique littéraire de réminiscences ovidiennes[3], ainsi qu'il a déjà été signalé à

[2] Nous suivons l'édition d'Ernest Langlois (1914-1924).

[3] Ainsi que le signale Madame Rosa Lida de Malkiel (1975: 205), cette pensée se reproduit dans différents poèmes d'Ovide. Dans *L'art d'aimer*, le lecteur découvre une variante du même concept, à ceci près qu'ici, ce ne sont pas les années qui coulent silencieusement, mais 'a la mención previa de los años y el vigor juvenil, el poeta opone la personificación de la vejez: *Dum uires annique sinunt, tolerate labores:/iam ueniet tacito curua senecta pede* (II, 670)'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

maintes occasions[4]. Le poème de Guillaume de Lorris s'inscrit de la sorte dans la tradition classique.

Sans la solennité et la présomption propres aux élégies[5], Jorge Manrique reprend et développe avec brio l'image de la marche discrète du temps dans la première strophe de ses *Couplets*, écrits à la suite du décès de son père (1476). Ce poème est incontestablement le plus emblématique de la littérature espagnole du Moyen Âge:

> Recuerde el alma dormida,
> Abive el seso y despierte
> Contemplando
> cómo se pasa la vida,
> cómo se viene la muerte
> tan callando;
> cuánd presto se va el plazer,
> como después de acordado
> da dolor,
> cómo a nuestro parecer
> cualquiera tiempo pasado
> fue mejor (vv. 1-12)

Caractéristique du temps est le fait qu'il ne s'arrête pas de couler. Tout comme la Roue de la Fortune, il tourne et tourne sans arrêt. Ce qui est présent sera passé dans un instant. Quant au futur, il est un présent continu. Pourtant, seul le passé nous appartient. L'inaccessibilité du temps, que traduit l'idée de la fugacité de la vie, fut l'objet de débats théoriques interminables tout au long du Moyen Âge. Les deux auteurs médiévaux partagent cette préoccupation, s'inspirant selon toute vraisemblance de la pensée de saint Augustin pour qui le temps, faute de se laisser appréhender, échappe à toute tentative d'objectivation. La seconde strophe des *Coples* exprime avec retenue le vertige que provoque la marche du temps, du présent qui nous échappe:

> Y pues vemos lo presente
> cómo en un punto se es ido
> y acabado,

[4] À titre d'exemple, je réfère aux opinions de Carlos Alvar (1985: 61) et de Juan Victorio (1987: 51), qui chacun ont assuré une édition de qualité en espagnol du *Roman de la Rose*.

[5] Depuis l'étude de Tomás González y Pilar Saquero (1994:24), les *Couplets* ont toujours été considérés comme faisant partie de la poésie élégiaque. Les deux signataires de l'ouvrage crurent trouver en cette poésie nombre d'équivalences structurelles, thématiques et conceptuelles qui 'establecen relación con los de una serie de obras literarias de la Antigüedad pagana y cristiana, y también medievales, constituyendo todas ellas un modelo o arquetipo que denominamos género consolatorio'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
porque todo ha de pasar
por tal manera. (vv. 13-24)

S'il est impossible de retenir, voire de posséder le temps, la vie, qui n'est autre que la dimension humaine du temps, passe comme l'eau sous les ponts. Une remontée du fleuve serait donc illusoire. Cette image de la vie comme un fleuve qui coule n'est pas sans écho avec la poésie d'Ovide, qui semble avoir inspiré l'auteur de ces vers[6], de même que d'autres poètes, tels qu'Eustache Deschamps, dont les réflexions sur la vie ressemblent au débit des ruisseaux qui descendent de la montagne (Martineau, 1978: 136).

Guillaume de Lorris ne reprend pas la métaphore, car si la rivière préfigure les vies humaines, son embouchure devrait symboliser la mort. Le fleuve de la vie tel que le conçoit Manrique va en effet se perdre dans la mer qui, en toute logique, représente 'la mort':

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en el mar
que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos,
y más chicos;
allegados, son iguales,
los que biven por su manos
y los ricos. (vv. 24-36)

Le pouvoir destructeur du temps qui emporte tout sur son passage est une autre topique médiévale qui va de pair avec la doctrine sur la futilité des biens terrestres. Guillaume de Lorris s'interdit cependant toute tentation moralisatrice chrétienne. Il se contente de signaler la force extraordinaire du temps, qui s'affronte à tout (vv. 377-379). Chronos est en effet une force qui construit et détruit de manière implacable

[6] Dans le *Livre IV*, chapitre II, Ovide écrit 'No puede volver atrás el río. No se detiene ni un punto el rápido transcurso de las horas. Una ola empuja a la otra. Nunca es presente; siempre es pasado' (Ovidio, 1999: 244).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ses propres créations. Goya immortalisa cette idée à l'aide de ses pinceaux. Il créa sur la toile un personnage monstrueux dévorant ses propres enfants. Cela dit, Chronos ne s'associe pas seulement à la destruction. Il prête également son visage au temps qui nous fait mûrir. Nous connaissons tous ses effets curateurs car, même s'il nous prive des allégresses du passé, il adoucit nos peines et nos malheurs anciens. Certes, le temps écoulé ne se laisse aucunement rattraper, mais en même temps, il n'est pas tout à fait perdu si la mémoire lui conserve une place dans ses archives. Le souvenir d'avoir vécu et d'avoir aimé surtout est une victoire sur la marche inéluctable du temps. Jean de Meun illustre cette idée merveilleusement quand Vieillesse, se rappelant les jours de son enfance, sent son corps s'agiter à nouveau pour regagner en vitalité rien qu'en revivant les plaisirs de jadis. Peu importe qu'ensuite on paie cher cette expérience, car quiconque considère la vieillesse comme un âge d'or n'a sans doute pas vécu de jeunesse excitante (vv. 12936-12944). Peut-être Guillaume de Lorris pensa-t-il de même, ce qui expliquerait pourquoi il s'est abstenu de tout propos édifiant qui contrasterait avec les joies et les plaisirs qui constituent son jardin. Il ne semble pas en être de même avec notre sobre poète castillan, qui véhicule l'idée du mépris des biens terrestres au profit de valeurs spirituelles dont l'essence serait éternelle:

> Ved de quánd poco valor
> son las cosas tras que andamos
> y corremos
> que, en este mundo traidor,
> aun primero que muramos
> las perdemos:
> de ellas deshaze la hedad,
> de ellas, por su calidad,
> en los más altos estados
> desfallecen. (vv. 85-96)
> .....
> Pero digo que acompañen
> y lleguen hasta la huesa
> con su dueño
> por eso no nos engañen,
> pues se va la vida apriesa como sueño.
> Y los deleites de acá
> son, en que nos deleitamos,
> temporales,
> y los tormentos de allá
> que por ello esperamos,
> eternales. (vv. 133-144)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ce pouvoir égalitaire de la mort s'articule de façon manifeste par l'*ubi sunt* sur lequel se termine la digression de l'écrivain français (vv. 380-386). Quant à l'allusion à la mort, elle est fugace dans ces vers. Guillaume de Lorris met davantage l'accent sur la vieillesse qui frappe autant les grands et les puissants que nos proches. Plus que la mort qui est un non-être, c'est la vieillesse qui nous rapproche les uns des autres. Elle ne discrimine pas ses victimes et se moque de toute hiérarchie. L'*ubi sunt* de Manrique est nettement plus explicite et occupe différentes strophes[7]. La métaphore de la rivière mentionnée plus haut dans le texte évoquait déjà la capacité dont dispose la mort d'égaler tous les êtres humains indépendamment de leur position sur l'échelle sociale.

Enfin, Guillaume de Lorris revient au thème qui était à l'origine de sa réflexion: l'arrivée de la vieillesse qui annonce la décrépitude physique, ainsi que le déclin de la beauté et de la plénitude (vv. 387-394). Une idée que Jorge Manrique développe admirablement bien dans la strophe IX:

> Decídme: la hermosura,
> la gentil frescura y tez
> de la cara,
> la color y la blancura, cuando viene la vejez,
> ¿cuál se para?
> las mañas y ligereza
> y la fuerça corporal
> de juventud,
> todo se torna graveza
> cuando llega el arrabal
> de senectud (vv. 97-108)

Mais personne n'a mieux déploré la nature éphémère de la jeunesse que la belle heaumière de François Villon ou ne s'est posé avec autant de sincérité la question de savoir où étaient passés les amours d'antan. Personne non plus n'a décrit avec autant de crudité décharnée les ravages que le temps a infligées sur son passage et les séquelles qu'il a laissées sur son corps, à jamais mutilé:

[7] L'originalité de Manrique dans ce poème se situe dans sa manière de traiter le thème de l'*ubi sunt*. Au lieu d'avoir recours à la formule traditionnelle qui consiste à énumérer un nombre important de disparus dans le temps et dans l'espace, le poète castillan évoque exclusivement des personnages récents de la géographie nationale. Selon Pedro Salinas (1974:151), 'Manrique lleva al extremo esa modernización de la lista ilustre; porque de manera radical, en lugar de hacer convivir en ella -como otros poetas- a los antiguos y extranjeros con los nacionales, se atiene exclusivamente a éstos y echa por la borda a los emperadores romanos y a los sabios de Grecia. Y se queda solo, en su Castilla, con los suyos, y nos los empuja a la atención, a que cumplan su fúnebre oficio de escarmentadores'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qu'est devenu ce front poli,
Ces cheveux blonds, sourcils voûtis,
Grand entroeil, ce regard joli,
Dont prenoie les plus soutis;
Ce beau nez droit, grand ne petits,
Ces petites jointes oreilles,
Menton fourchu, clair vis traitis,
Et ces belles lèvres vermeilles? (strophe LII)
.....
Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcils chûs, les yeux éteints,
Qui faisoient regards et ris,
Dont maints marchands furent atteints;
Nez courbes, de beauté lointains,
Oreilles pendantes, moussues,
Le vis pâli, mort et detains,
Menton froncé, lèvres peaussues (strophe LIV)

Ne pouvant pas espérer moins d'une œuvre dont l'auteur déclare dès les premières lignes qu'elle a pour finalité d'éclairer *aucunes coses que la rime contient qui semblent estre obscures et estranges de prime face* (Évrart de Conty, 1993: 2), Évrart de Conti, dans son commentaire sur *Les Échecs amoureux*, inspiré à son tour du *Roman de la Rose*, révèle, en excluant toute autre hypothèse, le sens que tient la rivière dans cette œuvre. Son interprétation fait coïncider le sens métaphorique que lui donnèrent Guillaume de Lorris autant que Jorge Manrique (1993: 438):

> La riviere courant qu'il vit a l'approchier du vergier dessusdit segnefie le temps qui, a maniere de fleuve, continuelment s'en va tousdiz son cours sanz retourner, et sy couvertement que nul ne s'en perçoit, dont les pluseurs sont souvent deceus. Sy povons cy considerer troiz coses: l'une, que on ne peut recouvrer le temps passé, ainz est sanz nulle doubte chose irrecuperable, et pour ce dit un sages que 'Dieu de ce seulement est privez qu'il ne peut faire que ce qui est passé ne soit passé«; et l'autre est que le temps est simplement perdus que on ne emploie en bonne œuvre; et la tierce chose est que, ja soit ce que le temps soit bien ou mal emploiés, neantmoins il use et envieillist les choses temporelles, ne de ce ne se peut garder chose quelconques: »les durs metaulx mesmez et les pierres, sy come dit Ovides, consume il et corrumpt finablement'.

Se trouvent ici réunis les lieux communs utilisés par les deux auteurs mentionnés ci-dessus, à savoir: la rivière comme eau qui coule irréversiblement, à l'instar de la vie qui nous échappe sans que nous nous en rendions compte alors que le retour au passé est impossible, ainsi que le pouvoir destructeur du temps qui épuise, détruit et fait vieillir tout ce qui

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

relève de ce monde. Par conséquent, l'être humain qui, comme le reste de la nature, est formé par les quatre éléments qui constituent la matière de l'univers, est périssable et souffre avec autant, voire plus de brutalité des assauts du temps. Conditionné par sa formation médicale, Évrart de Conty distingue deux phases dans la vieillesse. Avant tout, il y a la vieillesse proprement dite, où se ressentent les effets physiques du vieillissement. Ensuite, il y a la décrépitude, l'ultime étape de l'homme avant sa mort, étape durant laquelle le souffle vital s'affaiblit peu à peu. La chaleur naturelle et l'humidité s'échappent du corps (1993: 474). S'ajoutent à cette définition de la vieillesse une série de réflexions morales sur les défauts et les vertus des jeunes et des moins jeunes.

Un esprit aussi pratique et scientifique que notre auteur s'abstient de lamentations sur la marche du temps et la perte de la beauté physique qu'elle entraîne. En revanche, il ne fait aucun doute que le froid et la sécheresse qui envahissent le corps humain impliquent également un déclin physique que de nombreux poètes, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, ont assimilé au motif de la fleur qui fane. Le même Évrart de Conty, dans l'interprétation qu'il donne des éléments du Jardin de Déduit, affirme que les roses symbolisent les Dames du monde, en particulier les plus belles et les plus jeunes, ainsi que celles qui ont une nature encline à l'amour (1993: 480). Pourtant, il ajoute que, tout comme la beauté de la rose est transitoire, la beauté féminine est évanescente: *La beauté de la rose aussi legierement se passe et se transmue, et aussi dure poy la beauté de la femme* (1993: 581).

Les variations sur la beauté passagère des fleurs et de l'amour sont des motifs traditionnels de la poésie et la comparaison entre, d'une part, la beauté fragile des roses ou des femmes et, d'autre part, la vie, qui est évanescente par nature, est un autre lieu commun largement répandu à l'époque. Ce thème a inspiré les plus belles pages de poésie de la littérature universelle. Sans doute, nous avons tous en tête le célèbre poème de Ronsard qui commence par le vers: 'Mignonne, allons voir si la rose...'. Dans ce poème, il s'inspire magistralement du thème de la fugacité de la vie pour inciter son lecteur au jeu de la séduction amoureuse. Pierre Corneille, qui à son grand âge tomba éperdument amoureux d'une belle et jeune actrice, la Marquise du Parc, jugea opportun d'utiliser la même métaphore, rappelant dans l'une de ses célèbres stances que la beauté est passagère et que le temps fera les mêmes ravages sur elle que sur sa propre personne:

> Marquise, si mon visage
> A quelques traits un peu vieux,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux
Le temps aux plus belles choses
Se plait à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front (...).

Luis de Góngora (1561-1627), poète baroque espagnol, aura également recours à l'image de la rose qu'il associe à la beauté et à la jeunesse, afin d'inviter le lecteur à se livrer à la jouissance sensuelle, avant que le temps fasse flétrir les corps et que la mort les emporte. Le titre de son sonnet, *Vana Rosa*, est déjà en soi significatif de la beauté fugace de la jeunesse:

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio la vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida?
Y ¿para no ser nada estás lozana?
Si te engañó su hermosura van,
Bien presto la verás desvanecida,
Porque en tu hermosura está escondida
La ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te corte la robusta mano,
Ley de la agricultura permitida,
Grosero aliento acabará tu suerte.
No salgas, que te aguarda algún tirano;
Dilata tu nacer para la vida,
Que anticipas tu ser para tu muerte (...)

Les exemples ne manquent donc pas de symbolisme de la fugacité de la vie et de la caducité de la beauté que les poètes ont transposé dans la rose. Mais la rose, avant de faner, se révèle dans sa pleine splendeur. Ce qui explique que depuis l'Antiquité, elle est la reine des fleurs et la fleur symbolique par excellence. Outre les multiples interprétations que lui donnent l'iconographie chrétienne ainsi que la mystique ésotérique, elle représente la perfection. Elle symbolise à elle seule la fertilité et l'amour. Guillaume de Lorris l'associe à la femme aimée, peut-être en hommage à Vénus, la déesse romaine qui incarna le plaisir sensuel et charnel, de même que la beauté et la fertilité, dont l'emblème sera la rose. À Aphrodite, sa marraine grecque, on attribue le mythe de la naissance de la rose rouge, qui était blanche à l'origine, mais que son sang teinta lorsque, voulant secourir Adonis qu'un sanglier avait grièvement blessé, elle s'était piquée à une épine. Son sang colora les roses, qui lui furent ainsi consacrées. La rose devint de la sorte le symbole de l'amour, qui parfois même survit par-delà la mort.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans *Le Roman de la Rose*, la fleur devient le pivot du poème. Toute la structure narrative en dépend, de même que la rhétorique déployée. Elle incarne la beauté, la plénitude et la perfection. La rose s'incorpore spontanément dans l'œuvre d'art pour ensuite occuper une place prépondérante dans la civilisation médiévale, qui selon Jean Dufournet (1999: 34-35) a inspiré tant l'art que la décoration. Elle fit par ailleurs fonction de motif festif et alimenta la tradition alchimique. Ses emplois en matière d'hygiène, de pharmacie et de cosmétique furent multiples au Moyen Âge[8].

Évrart de Conty (1993: 239-240), dans l'esprit didactique de son œuvre, associa les roses de Vénus avec l'amour sensuel et voluptueux qu'éprouvent les jeunes amoureux:

> La rose aussi est sur toutes fleurs bele et plaisans a veir, et de odour gracieuse et souef a sentir; pour ce l'appelle on la fleur des fleurs. Et ce nous segnefie que la vie d'amours semble estre aussi as amoureux sur toutes autres vies excellentement bele, ne il ne leur semble mie qu'il puist estre en ce monde chose de sy grant pris que le delit que on desire seroit, quil le pourroit ataindre, en tant que cely ne vouldroit avoir autre felicité.

La rose comme motif littéraire exprimant le désir et l'amour a traversé la littérature universelle, icône des amours, passions et désirs d'auteurs illustres ou inconnus. De Guillaume de Lorris à Pablo Neruda en passant par Gonzalo de Berceo, Pétrarque, Ronsard, Jean-Antoine de Baïf, Shakespeare, Francisco de Quevedo, Baudelaire, Rubén Dario, Gérard de Nerval, Paul Verlaine, Frederico García Lorca, Louis Aragon, Rainer Maria Rilke, etc.: tous ont rendu hommage dans leurs poèmes magnifiques à la rose pour incarner à elle seule la perfection de l'amour et de la beauté.

Blanche ou rouge, rose ou jaune, la rose n'aura cessé d'inspirer les poètes. Elle est l'allégorie du temps qui coule, de l'amour, de la régénération et de mystères profonds. Ses pétales fragiles et veloutées, son odeur délicieuse la rendent vulnérable et périssable. Ainsi, il y a toujours eu, et il y aura toujours le temps de la rose, parce qu'elle restera éternellement

[8] Ainsi par exemple, Aldebrandin de Sienne, recommandait, parmi d'autres possibilités, le sirop de rose mélangé avec de l'eau, du mastic et de la gomme arabe pour se purger de la mélancolie ou de la bile noire. De même conseilla-t-il de couvrir le corps d'un nouveau-né de roses trempées dans du sel dissous. Pour empêcher une chute des cheveux, le médecin italien conseillait de se frotter le visage avec de l'huile de rose et de myrte. Et rien de mieux pour garder la peau fine et blanche que de se laver le visage et le cou avec de l'eau de rose. Quant à ceux qui ont le cœur chaud, il leur était conseillé de prendre, entre autres produits naturels, des roses en quantité, pour le maintenir en bonne santé.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fraîche et robuste, humidifiée par le fleuve de nos vies. La rose survit donc dans l'œuvre d'art et son éternité symbolique a été fixée par la nature sur le rocher basaltique du Teide[9]. La lave capricieuse a y donné forme à une rose pétrifiée, dont la naissance remonte à la nuit des temps. Comme si la nature tenait, elle aussi, à rendre hommage à l'amour, à l'amitié, à la poésie et à l'art. De même, ce bref texte s'offre comme le témoignage de mon affection et de ma gratitude envers quelqu'un qui, avec dévouement, a toujours maintenu vivante et multicolore dans ses travaux superbes la rose qu'un jour Guillaume de Lorris planta dans le Jardin de Déduit.

La Rose du Teide

[9] Volcan qui se trouve à Ténérife (Îles Canaries)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

ALDEBRANDIN DE SIENNE. 1978. *Le Régime du corps*. Publié par LANDOUZY, Louis – PÉPIN, Roger. Genève: Slatkine Reprints.

ALDEBRANDIN DE SIENA. 1997. *El régimen del cuerpo*. Traducción de Dulce Mª González Doreste y Mª del Pilar Mendoza Ramos. La Laguna: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna.

CORNEILLE, Pierre. 1963. *Oeuvres completes*. Paris: Éditions du Seuil.

CONTY, Évrart de. 1993. *Le Livre des eschez amoureux moralisés*. Éd. par GUICHARD-TESSON, Françoise – ROY, Bruno. Montréal: Éditions CERES.

FERIA, Luis. 2000. *Obra poética y cuentos*. Valencia: Editorial Pre-textos.

GÓNGORA, Luis de. 1986. *Antología poética*. Ed. par CARREIRA, Antonio. Madrid: Castalia Didáctica.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás – SAQUERO, Pilar. 1994. *Las Coplas de Jorge Manrique entre la Antigüedad y el Renacimiento*. (Biblioteca Latina). Ediciones Clásicas.

GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose. El libro de la Rosa*. 1985. Ed. par ALVAR, Carlos. Barcelone: El Festín de Esopo.

GUILLAUME DE LORRIS – JEAN DE MEUN. 1987. *Roman de la Rose*. Ed. par VICTORIO, Juan de. – (Letras Universales) –. Madrid: Cátedra.

GUILLAUME DE LORRIS. 1999. *Le Roman de la Rose*. Prés., éd. et trad. par DUFOURNET, Jean – POIRION, Daniel. – -GF vol. 1003). Paris: Flammarion.

GUILLAUME DE LORRIS – JEAN DE MEUN. 1914-1924. *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. Ed. par LANGLOIS E. – (SATF, 5 vols.) –. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie.

MANRIQUE, Jorge. 1993. *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*. Ed. par BELTRÁN, Vicente. Barcelone: Editorial Crítica.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa. 1975. "Notas para las *Coplas de Jorge Manrique*". In: *La tradición clásica en España*. Barcelone: Editorial Ariel.

MARTINEAU-GÉNIEYS, Christine. 1978. *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*. Paris: Éditions Honoré Champion.

OVIDIO. 1999. *Las Metamorfosis*. Trad. PAYRO CARRIO, Felipe. Barcelone: Edicomunicación

OVIDIO. 2000. *El arte de amar*. – (Clásicos Selección) –. Madrid: Edimat Libros, S. A.

SALINAS, Pedro. 1981. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelone: Seix Barral.

VILLON, François. 1976. *Poesía completa. Edición bilingüe*. Madrid: Ediciones 29.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE *DE REMEDIIS UTRIUSQUE FORTUNE* DE PÉTRARQUE ET *LE REMÈDE DE FORTUNE* DE MACHAUT

## 'LE PASSÉ DES LETTRES ET LE PRÉSENT DE DIEU'[1]

FRANÇOISE FERRAND
Université de Paris X Nanterre

O bienheureux genre humain,
Si votre cœur obéit à l'amour
Auquel obéit le Ciel.
Boèce, *Consolation de la Philosophie*[2].

En cette année célébrant l'anniversaire de la naissance de Pétrarque, il nous a paru utile de confronter l'une des œuvres latines de l'humaniste, le *De remediis utriusque fortune* au *Remède de Fortune* que Guillaume de Machaut, l'autre grand poète du XIVème siècle, et le plus grand compositeur de son temps, élabora en 1341, soit quelques années avant que Pétrarque ne commence la composition du *De remediis* (achevée en 1366). Façon de remédier à la mauvaise fortune de l'œuvre de Machaut qui n'eut pas la notoriété de celle de Pétrarque. Tentative aussi de ne pas suivre cette tendance qui consiste, croirait-on, à imiter l'humaniste dans son refus de ce qui n'est pas italien, voire romain[3], occasion enfin d'apercevoir, par ce jeu de contrepoint, en dépit des ressemblances de leurs titres, la distance entre ces deux textes, l'un fruit d'une entreprise de retour aux sources antiques où d'aucuns ont voulu reconnaître une forme de modernité et l'autre apparaissant comme l'aboutissement de l'union de la métaphysique, de l'éthique et de l'esthétique patiemment mûrie par l'humanisme médiéval au long des siècles précédents.

[1] Nous empruntons ce sous-titre aussi dense qu'éclairant à Zink (2003: 36).
[2] Boèce, 2002: 101.
[3] Témoignent de ce refus les lettres que Pétrarque adresse aux papes Benoît XII et Clément VI, qu'il a rencontrés à Avignon, pour les exhorter à rétablir le siège de la papauté à Rome. Y sont vantées la supériorité de Rome et de l'Italie sur le reste de l'Europe qui n'a droit qu'au dédain de leur auteur; dans l'épître à Benoît XII, datée de 1336, la passion nationaliste l'emporte sur le jugement du lettré et la littérature française se trouve étonnamment malmenée: 'la France va chantant... combats fameux, déments amours de chevaliers... Elle étale aux regards Charlemagne et ses pairs... A présent, elle gît, lasse d'un long repos' (Pétrarque, 2004: 491).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

La carrière du lettré et celle du poète compositeur ne laissent guère pressentir la divergence des voies qu'ils choisirent. En effet, leurs routes ne manquent pas de parallélismes, qui peut-être se croisèrent: dans les premières années du siècle, ils fréquentent, en France, la même avant-garde intellectuelle européenne, représentée, notamment, par Philippe de Vitry, en qui Pétrarque voit le seul poète français du XIVème siècle, sans doute parce qu'il s'agit d'un humaniste[4]; or Philippe fut aussi le maître de l'Ars Nova, auprès de qui Machaut apprit beaucoup et qui eut une influence décisive sur son écriture tant poétique que musicale.

Chacun s'attira l'estime et l'amitié des plus grands princes d'Europe et ils bénéficièrent l'un et l'autre de leur protection, écrivant pour l'élite de la noblesse au pouvoir et son entourage lettré, milieu où se multipliaient les échanges. Leurs sympathies politiques sont parfois communes: ainsi, ils manifestent le même intérêt pour le malheureux roi de France fait prisonnier à Poitiers par les anglais: si Guillaume le déplore dans le *Confort d'ami*, Pétrarque, à la demande des Visconti qui se sont chargés de la rançon, accepte l'honneur de faire le discours à lui adressé lors des fêtes célébrant sa libération en 1361 tandis que Machaut, en 1363, reçoit sa suite lors du déplacement que le roi tint à faire à Reims, la ville où il fut couronné. Enfin, lorsque Pétrarque est chargé d'une mission diplomatique auprès de l'Empereur Charles IV, à Prague, en 1356, il se rend en des lieux bien connus de Machaut qui fut secrétaire du roi Jean l'Aveugle et y eut une grande influence sur les lettrés et les musiciens d'un pays en plein essor artistique[5].

Les deux écrivains puisent, pour une large part, aux mêmes sources: la Bible, bien sûr, les pères de l'Eglise, singulièrement saint Augustin et aussi, en abondance, les lettres antiques. Ils suivent l'un et l'autre de près dans les textes que nous abordons, chacun à sa manière, la *Consolation de la Philosophie* de Boèce. Ajoutons le bagage habituel des clercs que constituent les recueils de sermons, les proverbes, les sentences et surtout le savoir de seconde main contenu dans les manuels. Sans oublier la

[4] Cf. la *Lettre familière XXI.1.3*. Milan, 29 Avril 1357.

[5] L'évêque aurait remercié Pétrarque d'être venu chez les barbares. cf. la *Lettre familière, XXI, 3* envoyée au prélat en 1357. Ce terme de *barbare* est utilisé par Pétrarque pour désigner les peuples n'ayant pas encore d'érudits humanistes, voire même certains italiens. Rappelons que le très chrétien roi de Bohème a fait de nombreuses campagnes militaires, en Pologne, en Silésie, en Prusse pour aider les Chevaliers Teutoniques dans leur tâche d'évangélisation, campagnes auxquelles Machaut prit part, et a souhaité participer aveugle à la bataille de Crécy pour venir en aide à son ami le roi de France. Ses arrière-pensées politiques, le rêve de voir l'empereur s'installer à Rome, ne sont sans doute pas étrangers à cette constante utilisation que fait Pétrarque du mot *barbare*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poésie lyrique en langue vulgaire: s'il faut le croire lorsqu'il dit ignorer le français, Pétrarque ne connaît pas les trouvères, à la différence de Dante, mais, et d'assez près, les troubadours, Peire Vidal, Folques de Marseille, Arnaut Daniel, comme en témoigne la sextine du *Canzoniere* ayant pour modèle celle du poète provençal. Et si l'un aspire à être un nouveau Virgile, l'autre un nouvel Orphée, c'est qu'ils envisagent l'écriture poétique avec une semblable exigence, se sentant investis de pouvoirs supérieurs, quasi divins, veillant scrupuleusement à l'organisation de leurs recueils en fonction des pièces dont ils les enrichirent leur vie durant avec un sens aigu du travail formel. Ce travail s'accompagne, chez l'un comme chez l'autre, de la préoccupation constante d'unir la rhétorique et ce que Pétrarque appelle la philosophie morale, l'écriture se chargeant d'une responsabilité éthique destinée à avoir une incidence sur le comportement de l'auteur comme sur celui de son lecteur ou de son auditeur.

Cependant, la démarche des deux écrivains n'est semblable qu'en apparence: Pétrarque qui se détourne de son époque, souhaite un retour au passé des Lettres pour faire sortir enfin la civilisation des ténèbres et la faire accéder à la lumière de temps nouveaux comme il le déclare dans l'*Africa*. Machaut, à l'inverse, s'il fait sien l'héritage païen, c'est pour enrichir les Lettres, mais en considérant qu'il est dépassé par la lumière du Christianisme comme par les spéculations métaphysiques et éthiques qu'il a engendrées.

L'entreprise consistant à rapprocher les deux textes n'est donc pas aisée d'autant que où nous avons d'un côté un traité de morale en latin médiéval, de l'autre un objet littéraire en langue vulgaire. Mais, dans leurs divergences, ils s'éclairent mutuellement, reflétant bien la complexité d'une époque en pleine mutation[6].

Dans le *De remediis*, que nous abordons en premier, la philosophie morale n'a pas pour fondement la théologie, et les deux chapitres consacrés à la religion et à l'espoir du salut ne constituent pas le centre de la réflexion d'un ouvrage nourri pour l'essentiel de textes de l'antiquité latine, comme les sources en témoignent: les allusions à la Bible n'y interviennent que dans un petit nombre d'exemples, loin derrière Sénèque, Cicéron et Virgile. De surcroît, elles viennent parfois à l'appui d'un argument emprunté à la pensée antique. Il s'agit là d'une œuvre à part dans le corpus de l'auteur qui laisse habituellement une large place à la méditation chrétienne, ainsi du *Secretum* élaboré à partir de la pensée de saint

[6] Nous devons à Christophe Carraud la traduction française du *De remediis utriusque fortune* (Pétrarque, 2002).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Augustin. Une œuvre qui recourt au concept de Fortune alors que Pétrarque, justement en tant que lecteur d'Augustin, sait qu'il ne doit pas y croire et qu'il affirme par ailleurs son inexistence dans sa correspondance[7]. L'essentiel est de la considérer pour elle-même, d'accepter ses aspects déconcertants sans la noyer dans des approches intertextuelles qui portent sur bien des passages un faux éclairage.

Dans ce texte, d'une ampleur inhabituelle, notons-le, Pétrarque reprend la méthode dialogique pratiquée par les stoïciens, par Cicéron, et reprise dans les universités médiévales: une affirmation avancée par un des interlocuteurs amène une réplique d'où il se dégage une leçon. Le *De remediis* se compose ainsi de deux séries de dialogues, certains entièrement repris à Sénèque, où Raison, qui s'est substituée à la Philosophie de la *Consolation*, réplique d'abord aux affirmations de *Gaudium* et de *Spes*, en 122 chapitres, puis à celles de *Metus* et *Dolor* en 132 autres. Sont ainsi réappropriés un certain nombre de motifs de la tradition latine, adaptés aux préoccupations les plus quotidiennes, parfois triviales, de l'auteur, de son dédicataire, Arson de Corrège, et de son public qu'on peut supposer essentiellement masculin: les plaisirs ou les peines des femmes sont occultés, tandis qu'est reprise la critique classique de leurs comportements.

Les questions les plus diverses sont abordées, sans ordre apparent et dont la place semble interchangeable, le nombre non limitatif, ce qui donne une œuvre ouverte et horizontale, sans progression, comme en suspens: dans la première partie concernant la bonne fortune sont d'abord traitées les questions concernant l'âge, la beauté du corps, la santé, sans doute en raison de leur importance aux yeux de Pétrarque, puis aussi bien celles concernant la possession de richesses, la mémoire, les banquets, la religion, une bonne odeur, la musique, la danse, la chance au jeu, la gloire, les spectacles, les éléphants et les chameaux, les volières, une belle épouse, bref, tout ce qui est accordé par la bonne fortune; dans la deuxième partie, sont passés en revue les maux imputables à la mauvaise: la laideur, la pauvreté, la malchance au jeu, le mal de dent, la gale, l'exil, pour prendre quelques exemples puisés dans un ensemble où règne cette *varietas* propre à Pétrarque. Cette dissémination évidemment lacunaire manifeste sans doute l'impossibilité, aux yeux de l'auteur, d'une vision philosophique

[7] 'Mot sans contenu' dans la *Lettre familière* IX, 15, Fortune est déclarée 'inexistante' dans la *Lettre de vieillesse* VIII, 3. Sur cette question, le fait de concevoir *Fortuna* dans son opposition à *Virtus*, et sur d'autres aspects mouvants de la pensée de Pétrarque au sujet de Fortune, voir les pages remarquables de Tripet (1967), en particulier, le chapitre II, *La situation*, pp. 75 et suiv. Notons que pour son étude, A. Tripet ne disposait pas de traduction. L'ouvrage vient d'être heureusement réédité en 2004.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

englobant la totalité de l'existence et tend à amener le lecteur à la réflexion sur la vanité de la quête d'une forme quelconque de bonheur individuel.

A la différence de Philosophie, qui console Boèce, Raison ne fait jamais preuve de la moindre compassion, ses paroles étant essentiellement stoïciennes et son combat contre le sentiment, constant. Ses remèdes, surtout contre la mauvaise fortune, ne guérissent ni ne consolent; ils font plutôt œuvre d'édification, quitte à accabler celui qui se sent concerné du poids d'une culpabilité qui vient s'ajouter à ses maux. Ainsi du mal de jambes: Raison répond à Douleur: 'si tu as été la cause de tes douleurs, réjouis-toi de voir ta faute punie' (Pétrarque 2002: II.95, p. 965). Ses réponses sont parfois quelque peu faciles: ainsi il est avantageux pour Douleur, dit-elle, de n'avoir plus de dents, car ainsi elles ne la feront plus souffrir (Pétrarque 2002: II.94, p. 963).

Nous ne pouvons qu'entrevoir quelques dialogues que nous avons choisis dans la première partie où interviennent *Gaudium* et *Spes*, puisqu'Espérance et Joie occupent également une place centrale dans le texte de Machaut; et, parmi eux, ceux concernant les différentes formes de relations humaines puis ceux concernant la fonction de la musique et de la danse, là encore pour aborder des préoccupations communes aux deux œuvres.

Nous utilisons à dessein ici les termes latins, *Gaudium* et *Spes*, car il faut préciser qu'il ne s'agit à aucun moment dans le texte de Pétrarque de la joie chrétienne ni de l'Espérance entendue comme vertu théologale, ce qui rend la traduction mal aisée: *Gaudium* et *Spes* ne sont pour l'humaniste que des passions destructrices que *Ratio*, qu'il faut comprendre comme *l'honestum* des stoïciens, doit combattre, alors que chez Boèce, ce sont les piliers de la foi chrétienne, illumination du cœur par l'amour, et espérance du salut. Ces termes sont ici dépourvus de toute connotation religieuse, sauf dans la dernière question *De spe vite eterne* (Pétrarque 2002: I.122, p. 527). Toutefois, Raison y déclare: 'quel bonheur pour toi si ton espoir ne te déçoit pas', inspirant ainsi à son interlocuteur à la fois l'espérance en la vie future et le doute qui la détruit. D'autre part, *Gaudium*, dans le *De remediis*, signifie la satisfaction de posséder, grâce à la bonne fortune, des biens matériels ou symboliques, le plaisir d'en jouir, désignant en fait ces *voluptates* que Boèce, lui, distingue nettement de la joie, tandis que *Spes* signifie généralement l'espoir de leur obtention. Vaincre ces passions, c'est éviter les désillusions et l'amertume qu'elles suscitent quand elles ne sont pas assouvies ou quand les biens surabondent. Pour y parvenir, Pétrarque ne conseille pas d'élever l'âme en substituant à la possession de ces biens la quête de joies spirituelles ou en suggérant la conversion du pécheur, mais il

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dévalorise l'objet possédé ou convoité afin d'en détacher celui qui se pense favorisé par Fortune dans la seule perspective de lui éviter la souffrance[8]. Nous sommes loin des hymnes de Boèce célébrant la lumière divine et tout aussi loin de celle qui illumine le *Paradis* de Dante: comme le pense le grand poète florentin Mario Luzi, autre chantre de la lumière, la souffrance de Pétrarque semble, le plus souvent, si intense, qu'il envisage le Paradis comme un lieu où, enfin, il ne subirait plus les tortures de l'existence, des limbes, en quelque sorte, d'où rien ne rayonne (Luzi, 1964: 16-25)[9]. Il ne s'agit pas d'apprendre le *contemptus mundi*, ce détachement de ce que l'on aime, qui permet de se tourner vers l'amour divin, mais de s'exercer au dégoût de ce qui plaît. Non pas l'orientation des désirs, comme y invite le *De diligendo Deo* de saint Bernard où l'âme s'élève de l'amour de soi à celui de l'autre puis à celui de Dieu, mais la suppression de toute forme de désir. A la différence du *contemptus mundi*, qui suppose un amour du monde dont on a su se libérer, les remèdes à Fortune, au lieu d'apaiser la souffrance, la remplacent par le dégoût de ce qui est aimable et risque de plonger l'individu dans cette acédie tant redoutée des moines, qui, sœur de la mélancolie, détruit le corps et l'âme.

Dans les chapitres concernant les relations humaines, tout se passe comme si Pétrarque, dans son refus de la modernité, voulait reprendre les valeurs de l'Antiquité jusqu'à annuler la distance de l'histoire, jusqu'à mettre entre parenthèses l'apport de la pensée chrétienne.

Les faits qui se sont déroulés dans le passé, dans le contexte romain et la lecture qu'en font les auteurs anciens servent le plus souvent à Pétrarque pour juger le présent, orientent ses conseils aux hommes de pouvoir lorsqu'il exerce des responsabilités politiques. Un exemple, pris hors du *De remediis*, dans la correspondance, fait bien comprendre sa démarche: en 1364, les colons vénitiens occupant la Crète sont entrés en rébellion contre la métropole qui les accablait d'impôts; or, Pétrarque qui séjournait à Venise en s'y impliquant dans les affaires publiques, écrit à Luchino dal Verme, chef militaire qu'il a sans doute choisi pour mater la rébellion, qu'il s'agit là 'd'esclaves révoltés contre leurs maîtres' (Pétrarque, 2003: IV.1, p. 20). Il poursuit en parlant des Crétois: 'à l'intérieur des terres, les habitants sont fourbes, rusés, perfides, menteurs'

[8] Ugo Dotti y voit au contraire un 'bréviaire' (soit le livre de prières que le prêtre lit quotidiennement), fondé sur la culture stoïcienne et chrétienne 'd'une grande force consolatrice' (Dotti, 1991: 245). Le mot 'bréviaire' est repris par Giuseppe Tognon dans sa préface (Pétrarque 2002: II, p. 8).

[9] Telle est aussi l'interprétation de Jean-Yves Masson, traducteur de Pétrarque et de Mario Luzi.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et de citer la première lettre de saint Paul à Tite, où l'Apôtre déclare à l'évêque chargé de les évangéliser que ce sont 'de méchantes bêtes, des panses paresseuses'. Autrement dit, le moraliste utilise l'Écriture non pour appeler à l'amour universel, mais pour appuyer le jugement haineux des Anciens. Les 'maîtres vengeurs' poursuit Pétrarque, ne doivent pas contre 'ces esclaves fugitifs' utiliser d'armes: 'les fouets suffiront, comme autrefois en Scythie, les maîtres en usèrent contre les esclaves révoltés et remportèrent la victoire dès le premier assaut' (Pétrarque, 2003: 22; cf. Justin, Épit. II,5,2-7). Certes, le procédé recommandé par l'humaniste est loin d'être conforme aux lois médiévales de la guerre mais surtout, il actualise le passé des Lettres sans perspectives historiques, quitte à assimiler des chevaliers vénitiens, des chrétiens, ainsi que des Crétois également christianisés depuis des siècles, aux esclaves du monde païen.

Or, de même, la conception que Pétrarque se fait des domestiques dans sa correspondance comme dans le *De remediis* semble proche de celle que les romains se faisaient des esclaves. Son jugement sur ses serviteurs y est d'une rare sévérité: ainsi, le zèle excessif d'un domestique l'amène à déclarer, dans une lettre à Pietro da Bologna, qu'il les exècre 'plus que la colique et comme un poison répandu dans (s)es entrailles' (Pétrarque, 2003: 68). On ne s'étonnera donc pas que, dans le *De remediis*, à Joie qui se dit entourée de nombreux domestiques, Raison répond qu'elle est en fait 'assiégée... par autant de langues de vipères, un venin qui empoisonne sa vie, toute une armée ennemie...'. Ce sont, ajoute Pétrarque, 'des gens curieux, voleurs, haineux quand ils vous quittent, des ventres gigantesques, des gosiers en pente, des êtres arrogants, tyranniques, tous voleurs et paresseux dont il vaut mieux se débarrasser' (Pétrarque, 2002: I.33, p. 167 et suiv.). Suivant sans doute Aristote et la tradition antique qui ne voit en l'animal qu'un instrument de travail, l'écrivain porte un jugement à peu près analogue sur les chevaux: toujours en alarme, impossibles à rassasier, ils aiment à faire le mal et à recommencer quand on les a châtiés. Le mieux est donc d'en posséder le moins possible (Pétrarque, 2002: I.31, p. 157 et suiv.).

D'une façon générale, l'amour du peuple, comprenons: que le peuple vous porte, ne fait que préluder à la haine qui le dressera à l'encontre de ceux qu'il vénérait; ainsi des Scipions, de Camille, de Metellus, de Thémistocle, d'Hannibal, de Lycurgue qui tous en moururent. Ceux qui t'aiment, dit Pétrarque, sont donc peu recommandables (Pétrarque, 2002: I.94, p. 407). Sa critique se fait encore plus virulente dans la deuxième partie du *De remediis*: 'Le peuple est une bête, dit Raison, aussi prompte à la violence que rétive aux bons services... Rien de plus impétueux que des troupeaux d'imbéciles' (Pétrarque, 2002: II.34, p. 713 et suiv.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Autre domaine, celui des 'liaisons amoureuses', décevantes et dangereuses: Raison répond à Joie qui déclare avoir 'du bonheur dans ses amours' par une question peu encourageante: 'En as-tu dans les pièges où tu tombes?' et elle poursuit à propos de l'objet aimé: 'Son sexe, sa passion, sa légèreté, son habitude du mensonge, son goût de la tromperie, ... tous ces pièges... et la combinaison de leurs mécanismes, rendent très suspect chaque mot qui sort de sa bouche'. Quant aux maux d'amour, ce sont les plus dangereux, car ils nous plaisent. Si la honte en a guéri plus d'un, la meilleure solution pour le malade est de rompre tout lien (Pétrarque, 2002: I.69, p. 321 et suiv.).

Le remède au mariage est plus inspiré par la comédie latine que par la *dilectio* que recommandent les moines à l'égard de l'épouse, comme en témoigne ce dialogue:

> *Joie*: J'ai épousé une femme en vue...
> *Raison*: Je préférerais encore que tu aies à la maison des perroquets et des pies, et même de chouettes et des chats-huants. Ils chanteraient tandis qu'elle grogne...
> *Joie*: J'ai fait un beau mariage...
> *Raison:* Tu t'es enfermé dans des chaînes dorées; seule la mort pourra t'en délivrer...
> *Joie:* J'ai eu la chance de faire un mariage aussi noble qu'honnête...
> *Raison:* Qu'as-tu à dire de sa morgue et de son arrogance?...Apprends désormais à te passer de tes amis... Une femme de caractère règle les affections de son mari (Pétrarque, 2002: I.65, p. 307).

Mieux eût valu le célibat, ajoute Raison qui cite cyniquement saint Paul dont on sait qu'il recommande de ne pas se marier pour mieux se consacrer à Dieu, alors qu'elle invite seulement à fuir les tracas du mariage.

Mais, versatilité de Fortune, dans la deuxième partie, l'époux perd sa femme. Douleur se lamente à tort, selon Raison:

> *Douleur:* J'ai perdu ma femme, hélas!...
> *Raison:* Il faut avoir l'esprit à l'envers et se montrer un homme bien étrange pour pleurer aux funérailles de sa femme et danser à ses noces....
> *Douleur:* J'ai perdu ma femme...
> *Raison:* Fou que tu es, c'est au contraire le moment de chanter l'hyménée!...tu as été délivré d'un siège qui n'en finissait pas...
> *Douleur:* J'ai perdu ma femme...
> *Raison:* Oui, comme on n'a plus de fièvre ou d'eczéma!... (Pétrarque, 2002: II.18, p. 649).

La charité est elle-même découragée car le bienfaiteur n'obtient qu'ingratitude de la part de celui qu'il a aidé, voire, il s'en fait un ennemi qui se retourne contre lui (Pétrarque, 2002: I.93, p. 404).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les arts ne méritent, par ailleurs, que méfiance. La musique n'est qu'un vil plaisir, ce qui ne laisse pas d'étonner de la part d'un lecteur de Boèce et de saint Augustin qui, d'autre part, se plaît à jouer du luth. Ainsi, dans le chapitre intitulé 'la douceur de la musique', Joie déclare écouter avec ravissement le chant et le son des instruments; 'c'est faire comme les animaux', lui rétorque Raison; et si la musique caresse l'auditeur de sa douceur, elle agit 'comme l'araignée qui caresse sa proie avant la morsure et comme le médecin qui met un baume avant l'amputation' (Pétrarque, 2002: I.23, p. 121 et suiv.).

On peut s'y attendre, la condamnation de la danse suit immédiatement, sans appel (Pétrarque, 2002: I.125, p. 124): ce n'est 'qu'un vain spectacle de débauche dont les yeux honnêtes doivent se détourner, qu'offrent des femmes sans cervelle et des hommes encore plus relâchés qu'elles,... prélude aux jeux de Vénus'. Il faut se garder d'imiter Scipion qui y prenait plaisir. Si les hommes se meuvent en cercle, ce n'est pas à la ressemblance des planètes, de façon harmonieuse, mais dans un état de fureur qui se retrouve dans leur comportement. Le moraliste refuse donc le rapport de convenance qui s'établit, selon Boèce, entre la *musica mundana* et la *musica humana*. De surcroît, là encore, il utilise l'Écriture comme support à la tradition antique: ainsi, il s'appuie sur le fameux passage des *Chroniques* et du *Livre de Samuel* où le roi David célèbre Dieu en dansant devant l'Arche d'Alliance et où la fille de Saül, Mikhal, le regardant, rit et se moque de lui; mais c'est pour donner raison à cette femme qui, en fait, selon *Le livre de Samuel*, va être, pour sa punition, frappée de stérilité. Or, ce châtiment divin est omis dans le *De remediis*. Pétrarque va donc jusqu'à refuser de voir dans le roi David le chantre et le danseur de Dieu, seulement occupé qu'il est à condamner la lasciveté du corps des danseurs. Sans vouloir forcer le trait, on peut dire que, là, l'humaniste va très loin, dans la mesure où son intérêt pour le passé des Lettres l'amène à fausser le sens du texte biblique pour le plier à la pensée des Anciens qui semble, ici, avoir plus de valeur à ses yeux que la parole de Dieu, tout en se servant, néanmoins, de la Bible comme texte d'autorité.

Tentative stoïcienne, sans doute, de vivre le dé-espoir, le *De remediis*, lentement élaboré, pendant dix ans, nous est proposé par celui qui cherche refuge contre les agressions du moi, qui veut trouver un apaisement aux souffrances individuelles, ce qui ne va pas sans la souffrance elle-même, par celui qui considère, avec le Cicéron des *Tusculanes*, que la vie est une mort[10].

[10] Cf. le *Canzoniere*, sonnet 216, v. 11: *Di questa morte che si chiama vita*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De dimensions beaucoup plus modestes, quelque quatre mille vers, le *Remède de Fortune* peut être considéré comme un texte fondateur qui éclaire les autres œuvres de Machaut, singulièrement le *Voir dit*. Guillaume, dans l'épilogue, en parle comme d'un *traitié* qu'il a *compilé et traitié* (Machaut, 1911: 156, vv. 4257 et 4258) où Espérance triomphe de Fortune. Il a, et c'est peut-être son seul point commun avec le *De remediis*, un intérêt didactique, tandis qu'au reste, les insertions lyriques s'y proposent comme modèles des différentes formes fixes utilisées à l'époque. Mais la leçon qui se dégage de l'œuvre diffère radicalement des remèdes proposés par Pétrarque. Quelques décennies après la *Divine Comédie* de Dante, qui, guidé par saint Bernard peut contempler ensemble, au Paradis, le soleil divin et les yeux de Béatrice, l'œuvre de Guillaume de Machaut appartient à la tendance de la littérature européenne de la fin du XIIIème siècle et du début du XIVème siècle qui est 'de replacer la poésie érotique... dans le cadre d'une spéculation sur l'amour comme énergie créatrice vivifiante et unificatrice de l'homme, du cosmos et de Dieu'. La poésie s'inscrit alors 'dans une perspective qui est celle de la philosophie ou de la théologie, en un effort de synthèse entre l'amour divin, l'amour universel des créatures et l'amour passion'[11]. En ce sens, on peut dire que le *Remède de Fortune* appartient à la tradition de l'humanisme médiéval qu'on peut définir comme un humanisme théocentrique[12], dans la mesure où l'amour profane y participe de l'amour divin et, dès lors, triomphe du mal, de la mort et de la croyance dans les pouvoirs de Fortune. L'entreprise ne consiste pas ici à proposer, pour vaincre Fortune, *des* remèdes au cas par cas, mais *un* remède qui est l'amour, qui seul guérit l'homme de sa mélancolie et des maux physiques qui en découlent et qui triomphe non tant de l'aveugle déesse mais du fantasme consistant à rejeter sur elle la responsabilité de ces maux. Il s'agit d'une véritable réhabilitation de l'amour liée à la négation de l'existence de Fortune.

Machaut ne refuse pas la tradition courtoise, mais tend à la transformer de l'intérieur: à l'expérience de l'ardeur du désir et de la torture amoureuse s'ajoute l'apprentissage de l'amour perçu comme un don de Dieu grâce auquel l'amant, maîtrisant sa passion, parvient à la contemplation sereine de l'aimée et à la célébration de sa louange. Cette compréhension de la 'globalité de l'amour' amène alors à la conviction, comme le dit Michel Zink, 'qu'un poème d'amour est une révélation sur le tout de l'amour' (Zink, 2003: 77). C'est à dire qu'à l'artiste est dévolue la haute fonction de mener

[11] Cf. Zink, 2003: 66-77, le sous-chapitre proposant une analyse aussi neuve que pertinente: *au delà de l'éros: la globalité de l'amour au miroir de la poésie*, 67.

[12] Sur le développement de ce courant, voir Vignaux (2004: 205 et suiv.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de l'éros au plus haut amour. Le *Remède* introduit pour la première fois dans l'écriture narrative, dans un dit, cet élargissement, cette transformation radicale de la tradition courtoise. Les insertions de pièces lyriques en sont l'aboutissement en même temps que le fondement, témoignant du fait que l'expérience amoureuse y est intrinsèquement liée à la création; l'autre préoccupation de Machaut est, en effet, d'unir les pouvoirs de Nature et d'Amour, dans le sillage du *Roman de la Rose*, bien sûr, pour permettre la libération de l'énergie créatrice et la fécondité non biologique mais artistique. En effet, à l'initiale du texte, Nature et Amour ont choisi celui auquel le pouvoir est donné de célébrer l'amour, ce qui fait de l'artiste un élu et non plus la victime de Fortune. Nature fait choisir au narrateur une dame qu'elle a pourvue de tous les biens qu'elle *peut ottroier a creature* (v.58) et lui apprend à avoir de l'inclination pour elle; Amour intervient aussitôt après:

> Et quant Amours vit qu'en ce point
> Estoie, elle n'atendi point,
> Eins s'i mesla par tel maniere...
> Que seur tout quanque Dieu a fait
> Ne l'aimme de cuer et de fait (vv. 71-76).

Tels sont les postulats unissant pensée et vie affective, métaphysique et esthétique qui forment l'armature de ce traité.

S'ils servent de fils conducteurs aux autres dits, ils se trouvent magistralement réexposés dans un autre texte que Machaut, mort en 1377, composa à la fin de sa vie et qu'il mit en tête de ses œuvres, le *Prologue*, ce qui révèle l'unité de pensée du poète à travers l'ensemble de ses compositions.

Qu'il nous soit permis d'en rappeler les grandes lignes, car ce *Prologue* se présente, en quelque sorte, comme le deuxième panneau d'un diptyque doctrinal, dont le *Remède* constituerait le premier, les deux textes enchâssant, chronologiquement, les autres œuvres, non sans effet spéculaire. Son contenu comme les deux panneaux qui l'illustrent dans le superbe manuscrit de la B.N.F., fr. 1584, dont on admet qu'elles sont de la main du Maître aux Boqueteaux, ne sont pas sans éclairer le sens du *Remède*.

En effet, il y apparaît d'abord l'idée de l'élection de l'artiste par Nature, fille de Dieu, et par Amour: Guillaume, qui a dirigé la main de l'enluminneur, s'est fait représenter humble et soumis, à sa table de travail, comme un être *fourmé à part*[13], visité par Nature et par Amour venus l'aider à accomplir son œuvre. Ces puissances du monde invisibles lui font l'honneur

[13] *Prologue* dans Machaut (1909: 3-13). Le texte y est précédé des enluminures du manuscrit fr. 1584 de la B.N.F. Nature commence ainsi: *Je, Nature, par qui tout est formé/ Qanqu'a ça jus, et seur terre et en mer,/ Vieng ci à toy, Guillaume, qui formé/ t'ay à part* ... Voir Ferrand (1987: 11-20).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

insigne, jamais accordé aux princes ses mécènes, de descendre jusqu'à lui, et de lui adresser la parole d'égal à égal. Nature vient lui offrir trois de ses enfants, Sens, Rhétorique et Musique et Amour, trois des siens, Doux Penser, Plaisance et Espérance, sans lesquels rien ne peut être créé. L'enluminure, dont Guillaume a surveillé la composition, montre l'Amour aux longues ailes de séraphin s'inclinant avec déférence devant le poète, laissant entre eux le vide de l'œuvre à naître, solennel, tel l'ange de l'Annonciation devant la Vierge. Amour bienfaisant, permettant la création tout en régénérant l'amant, visiteur insigne, vêtu de blanc, non sans ressemblance avec celui qui s'approche de Dante dans la *Vita nuova*, et qui n'a plus rien à voir avec l'Amour cruel de la poésie courtoise, torturant jusqu'à la stérilité et à la mort celui qui l'éprouve, dans une écriture qui exalte dangereusement le moi et son désir. Parcelle de divin au cœur de l'être, il l'ouvre à la pensée de l'aimée et substitue à l'attente des trouveurs vivant dans le seul espoir de la captation de l'objet, la reconnaissance de l'autre, de son invisible présence en soi, grâce à Doux Penser. Et parce que le silence ou l'absence amènent le cortège de peurs conduit par Fortune, Amour donne Espérance qui va triompher de ces maux, mener l'amant vers la joie:

> Je suis amour, qui maint cuer esbaudi
> Et fais mener douce et joyeuse vie,
> Si ay oï, Guillaume, je te di,
> Que Nature, qui tout fait par maistrie,
> T'a dit qu'à part t'a volu faire
> Pour faire dis nouviaus de mon afaire;
> Pour ce, t'ameine yci en pourveance,
> Pour toy donner matere à ce parfaire,
> Mes .III. Enfans en douce contenance,
> C'est Dous Penser, Plaisence et Esperence (vv. 55-64)

L'artiste alors pourra produire une œuvre qui saura être généreuse et bienfaisante à son tour, chasser la mélancolie du cœur des hommes et y faire régner cette joie.

Il n'a rien à voir, dit-il fièrement, avec le jaloux qui doute de son amie et a des conduites suicidaires:

> Je ne me tieng pas à celi
> Qu'il a tant de dueil et de rage
> Que c'est merveille qu'il n'enrage,
> Ou qu'il ne se tue ou ne se pent...(vv. 185-192)

Celui-là ne peut rien faire *joliement* avec *sa matière douloureuse* (v. 197), tandis que penser à la dame confère une plaisante imagination à l'amant grâce à laquelle *son fait cent fois embelist* (vv. 170-174). Machaut reprend le principe de la musique spéculative, transmis de siècle

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en siècle par les théoriciens soucieux de conférer au chant le pouvoir d'élever l'âme vers Dieu, de la guérir et d'en chasser la mélancolie que les théologiens considèrent comme un péché, et de la mener à la joie:

> Et musique est une science
> Qui vuet qu'on chante rie et dence
> Cure n'a de merencolie... (vv. 198-200)

L'heureux amant ne se trouve plus, dès lors, dans la situation quelque peu schizophrénique du trouveur obligé de dire sa souffrance par des chants faits pour réjouir les cœurs. L'art est alors lui aussi conçu dans sa globalité, et Guillaume peut se placer simultanément sous le signe de David et sous celui d'Orphée, les mêmes polyphonies servant à la louange de Dieu, des anges et des saints et à la louange des dames[14].

Ce choix éthique et esthétique de Guillaume explique que le *Remède de Fortune* se situe dans un rapport d'opposition radicale au *De remediis*. L'œuvre de Machaut valorise ce que Pétrarque combat comme des passions funestes, Espérance qui guide l'amant vers la conversion et Joie qui en est la manifestation.

En effet, dans ce dit, il substitue à la Philosophie de la *Consolation* de Boèce, non pas Raison, comme Pétrarque, mais Espérance, la fille de l'amour, la puissance bienfaisante qui vient au secours de celui qui, se croyant victime de sa dame et de Fortune, est au seuil de la mort et autour de laquelle s'organise le texte. S'il s'agit bien d'un *traicté*, l'ouvrage, qui est tout de même un *dit* prend la forme, sous le voile de l'allégorie, d'un roman d'initiation, celle d'un *nice* ne sachant d'abord aimer que de façon impulsive et passionnelle. Initiation à l'amour véritable, récit d'une conversion qui motive l'écriture et met en évidence le fait que 'ce souci du commentaire d'un amour universel conçu comme la vocation de la poésie, touche à la relation toujours présente dans les lettres médiévales, entre l'activité poétique et le mouvement de la conversion' (Zink, 2003: 77).

[14] Certes, l'ensemble de l'œuvre, tant narrative que lyrique, est complexe et Machaut ne renonce pas aux motifs courtois, étant trop fin poète pour ne chanter qu'une des formes de l'amour, fût-elle la plus riche à ses yeux, sans suivre les mouvements contradictoires du cœur. D'autre part, sa démarche correspond à son souci de concilier ancienne et nouvelle forge (comme dans le motet VIII, aux strophes contradictoires *Qui es promesses de Fortune se fie/ Ha! Fortune trop sui mis loing de port/ Et non est qui adjuvat*, avec le mépris de l'idole Fortune (str. 1) et la lamentation de la victime (str. 2), chantés simultanément!) et de faire du nouveau à partir de l'ancien, en gardant, en particulier, les structures poétiques dont il a hérité. L'assimilation de Fortune au péché est mise en évidence dans la remarquable analyse que fait Anne Walters Robertson du motet VIII. Elle signale la parenté, presque terme à terme, entre un passage de *l'Horloge de Sapience* de Suso sur les méfaits du pêché (93.liv.1ch. II, parag. 7) et ceux de Fortune évoqués dans le motet. In: *Guillaume de Machaut and Reims, context and meaning in his musical works*, Cambridge University Press, 2002, p. 136.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le texte hésite, dans sa forme, entre l'exposé didactique et l'élaboration romanesque qui permet l'introduction de pièces lyriques dont on connaît le pouvoir, chez Machaut, de générer le sens autant que de l'illustrer.

La longue intervention d'Espérance, presque mille vers où s'introduisent simplement quelques dociles répliques de l'amant, occupe une place centrale, comme un grand monologue intérieur, sans que la moindre forme de péripétie ne vienne détourner l'attention. Une action minimale, simple cadre aux paroles échangées, sert un argument des plus minces: l'amant qui n'a pas osé révéler à sa dame qu'il était l'auteur du lai qu'il a composé en son honneur et qu'il vient de lui chanter, s'enfuit dans le parc de Hesdin et compose une complainte où il maudit Fortune en 36 strophes de 16 vers sur la même mélodie monodique, répétitives comme le mouvement imprimé à sa roue par la déesse. Ce chant à l'obsessionnelle monotonie, loin de le soulager, augmente son angoisse et il tombe dans une profonde mélancolie qui le met en danger de mort; une dame lumineuse lui apparaît alors qui lui révèle qu'elle n'est autre qu'Espérance, dont les paroles, à la fois curatives et riches d'enseignements, le guérissent, lui font voir la bonté de l'amour et celle de sa dame, lui font regretter son attitude immature, seule source de ces maux qu'il impute à Fortune. Libéré, l'amant peut alors rejoindre la dame, composer à nouveau des pièces en son honneur, chanter ses louanges et une fête achève le récit, célébrant l'amour parmi les chants et les danses, dans la joie universelle.

Le rôle d'Espérance consiste à substituer son pouvoir à celui de Fortune, dans une procédure d'effacement de ses différents attributs: mère nourricière des amants, elle remplace dans leur esprit la corne d'abondance que porte la déesse. Elle est lumineuse, les éclaire, et leur rend la vue, tel le chirurgien opérant de la cataracte (vv. 1533-1543), au lieu d'agir en aveugle. Au mécanisme de la roue, le même pour tous les êtres, elle répond par son intelligence du cœur humain. Tour à tour médecin du corps et de l'âme, éducatrice, philosophe, elle est douée d'une épaisseur psychologique qui contraste avec la vacuité de Fortune.

Telle la Philosophie chez Boèce, en *physicienne*, elle guérit le corps et l'âme de l'amant par sa science et sa sollicitude, commençant par lui tâter le pouls, corps et âme étant interdépendants et le cœur à la fois organe et lieu des sentiments:

> Car bien savoit, la bonne et sage,
> Que du cuer (lui) venoit la rage (vv.1581-82)[15]

[15] Ce rôle de médecin du corps et de l'âme est aussi celui de Philosophie dans *L'advision Cristine* de Christine de Pizan qui guérit des maux infligés par Fortune.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la rage du désir *qui lape et qui hume/ le sanc du cœur et la substance* (vv.1926-27).

Puis, la fille de l'Amour se fait philosophe, s'oppose à la conception stoïcienne de la causalité et nie l'existence de Fortune. Attitude évidemment chrétienne, dans la continuité de la pensée de Lactance dans ses *Institutions divines* et de saint Augustin qui, dans la *Cité de Dieu* répudie tous les dieux antiques et qui, dans le *Contra academicos* suggère de supprimer l'emploi du mot *Fortune* pour lui substituer *fors* ou *casus*[16]. Espérance reprend par ailleurs la conception de Lactance qui voit dans la soumission à Fortune un péché. En effet, tous ceux, déclare-t-elle, qui acceptent cette servitude, se comportent comme des païens: ils *demeurent en paiennie* (v. 2553). Pour éviter le comportement instable de la déesse, pour atteindre *la bonneürté souvereinne / Et la felicité certeinne..., les souvereins biens de Nature qui use de Raison la pure* (vv. 2467-70), biens durables et sûrs, il faut acquérir la patience et *la vertu de souffisance* au lieu de se soumettre à son pouvoir.

Conciliant le don de Dieu qui consiste à aimer en premier sa créature et la doctrine du libre-arbitre, Espérance affirme que personne ne doit se résigner à son sort car Fortune n'entraîne dans le malheur que ceux, laïcs ou moines, qui ont consenti à monter sur sa roue, et ainsi à entrer dans sa cour et à devenir aussitôt son esclave, car:

> Nuls ne devient de sa cour
> Qu'il ne couveigne brief et court
> Qu'il face sa franchise serve (vv. 2573-76)

La responsabilité de l'amant est totale et il en subit la conséquence:

> Et quant tu bien la congnoissoies,
> Di moy pour quoy tu y montoies?
> Se tu en as le vis pali,
> C'est plus par toi que n'est par li (vv. 2559-62)

Espérance l'invite à se libérer de cette servitude en lui faisant comprendre qu'il n'est prisonnier que de lui-même, victime de sa complaisance dans la tristesse, de ses plaintes, du plaisir qu'il prend à s'auto-détruire. S'il reste esclave, qu'il ne se plaigne pas, telle est sa faute. L'amant qui se complaint est responsable du mal qu'il se fait en maudissant l'autre: *quand tu tiens ta dame pour fole, / Ce te destruit et affole* (vv. 1825-26),

Christine lui dit: *tu es vraie phisique, c'est assavoir Théologie, en tant que tu es Dieu, car toutes les causes de toute nature sont en Dieu créateur* (*Le livre de l'advision Cristine*, p.140).

[16] On pourra se reporter à la belle synthèse de Nicole Hecquet-Noti (2003: 26-29).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ajoute-t-elle. C'est pourquoi elle vient au secours de ceux qui veulent aimer; en les conseillant, elle les *conforte /Contre Desir qui les assaut* (v. 2157).

Leçon claire qui, en trois vers, renverse la conception courtoise de l'amant martyr, victime à la fois de la dame, de Fortune et de ce petit dieu aveugle, lui aussi, et capricieux, qui lui ressemble et fait son jeu. Leçon agrémentée de longs reproches et de conseils qui amènent la conversion du jeune homme. Tout heureux, celui-ci peut alors déclarer que, grâce à ces paroles dont il est pénétré, il se sent: *plus seür / Plus fort, plus rassis, plus meür* (vv.2969-70).

Le poète a pris soin de faire se déployer au centre du texte une sorte d'hymne d'Espérance célébrant son rôle auprès des amants, en leur cœur. Dans des pages d'une étonnante beauté, ses paroles tendent à établir un parallèle entre la Nature qui régénère la terre sous les rayons du soleil au printemps et sa clarté qui se répand sur les amants à travers tout l'univers. Nature, *natura naturans,* et Amour, partagent un même pouvoir fécondant: tout comme le soleil qui, dans le mouvement circulaire du cosmos, illumine tout le monde *a la ronde*, parcourant la rotondité de la terre, *tant deça mer com dela mer*, Espérance inonde les cœurs de son *resplant royal*, leur donnant *joie et plaisence en leur amour* et ainsi, elle substitue son mouvement à celui de la roue de Fortune qui faisait sombrer ceux qui tentaient de s'élever en s'y accrochant.

Cette comparaison entre Nature et Espérance, dans un seul mouvement de 135 vers (du vers 2194 à 2252) d'une ampleur exceptionnelle, embrasse l'univers et l'humanité: la fécondité de Nature est figurée par la métonymie de la racine, du germe, de la croissance de la tige, la production de la fleur et du fruit. Magistralement, cette métonymie est reprise sous forme d'une image pour célébrer le pouvoir d'Amour qui régénère le cœur de l'homme, de la joie qu'il y fait germer; la clarté d'Espérance permet cette germination et la croissance de l'arbre de Jessé, arbre généalogique du Sauveur du monde. Espérance, la mère des amants peut donc bien affirmer qu'elle revêt pour eux un pouvoir royal[17]:

> ...tout aussi com la lumiere
> Dou soleil donne par le monde,
> Tant comme il tient à la rëonde,
> Clarté, chaleur, joie, plaisence
> De ses rais qui par leur puissance

[17] Sur la fréquence du motif de l'Arbre de Jessé au Moyen Âge (Isaïe XI,1), singulièrement dans l'iconographie, voir Mâle (1940: 168-175; 1975) et Klapisch-Zuber (1993). Marie figure au sommet de l'arbre comme la fleur annoncée par le prophète Isaïe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Font que la terre qui s'esgaie
En rit et devient cointe et gaie,
Qu'ensement de moy le resplent
Qui ci presentement resplent
Donne clarté par tout le siecle
Par tout s'espant et par tout siecle
Es amans vivans en amer
Tant deça mer com dela mer,
Et leur donne clarté, chalour,
Joie et plaisence en leur amour;
Mais je qui suis leur droite mere
Leur doing une clarté si clere,
Si a point, si bien ordenée,
Que la racine qui entée
Est dedens leur cuer, d'amours germe
Fleur, fueille, fruit et nouviau germe,
Et les fais plus cointes vint ans
Que la terre n'est au printemps;
Si qu'einsi com le soleil donne
Sa clarté loing et près, sans borne,
Einsi fait mon resplent roial
Partout en cuer d'ami loial (vv. 2225-52).

La réponse de l'amant indique que ces paroles ont rapidement opéré la conversion en son cœur, puisqu'il célèbre celle qui est *de Dieu amie et de Nature* comme un *exemples vrais, miroirs de joie, /Estoile clere qui ravoie/ les cuers desvoiez a droit port..., Fleur, estoc et droite racine/ Dont joie et toute douceur vient* ... pour tous ceux qui sont nés et à naître (vv. 2303 et suiv.).

Ouvert à *l'intelletto d'Amore*, pour reprendre l'expression de Dante, celui qui, dans sa souffrance, ne percevait rien de la beauté du monde, n'accomplissait pas son œuvre artistique, sait maintenant écouter avec ravissement le chant des oiseaux qui:

En plus de trente mille lieux...
Chantoient, les gueules baés...(vv. 2982 et 2984)

alors qu'auparavant, dit-il avec lucidité,

Mes scens estoit si pervertis
Qu'encor ne m'estoie avertis
Des oisillons ne de leur noise...
Ne comment chascun se degoise (vv. 2989-92) [18].

[18] Motif inversé de celui qui figure au début du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes où l'élection de Perceval est signalée par sa réceptivité à la joie de la nature et au chant des oiseaux: *et maintenant le cuers del vantre/ Por le dolz tants li resjoïl Et por chant que il oïl des osiax qui joie faisoient* (vv. 86-90) Détail sublime: Perceval, ravi par ce qu'il voit

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En accord avec l'harmonie du monde, l'amant se remet à composer des chants joyeux à la louange de la dame: la ballade *Dame de qui toute ma joie vient* (vv. 3013-36), le virelai *Dame a vous sans retollir* (vv. 3451-96) et enfin le rondelet *Dame, mon cuer en vous remaint* (vv. 4107-14), choisissant pour la dernière pièce la forme circulaire du rondeau, la plus apte à traduire le bienfait du rayonnement circulaire d'Espérance.

Il ne reste plus, dès lors, qu'à étendre l'amour de l'autre à toute l'humanité, à répondre au don de Dieu par le don de soi dans la charité. Nouvelle expérience de la globalité de l'amour où la dame choisie par Nature pour l'amant fait figure de modèle: si elle revêt les qualités courtoises, l'amie, en effet, possède deux vertus — et Machaut insiste en citant l'Evangile — l'humilité victorieuse de l'orgueil et surtout, la charité, victorieuse de l'avarice, sachant donner et donner tôt, *car qui tôt donne, deus fois donne* dit le proverbe repris par Guillaume (vv. 245-250 et 259-267). Ce sont les deux vertus que doit acquérir l'amant.

A la fin du texte, Machaut prend soin d'élargir le récit à toute l'humanité: après une messe dans la chapelle du manoir, on assiste à la préparation d'une sorte de fête de la joie à laquelle sont conviés tous les pays du monde: une foule cosmopolite s'active dans l'allégresse, sans que soit privilégiée l'appartenance sociale, le pays d'origine ou la langue:

> Qui les veïst trotter et courre...
> Et l'un à l'autre araisonner,
> François, breton et alemant,
> Lombart, anglois et norment
> Et maint autre divers langage...(vv. 3919-26)

L'intention est morale mais aussi politique, sous-tendue par le désir de la paix universelle. Par ailleurs, au nom du principe du bien commun, hérité de la pensée augustinienne mais aussi aristotélicienne, Guillaume souhaite que soit instauré un dialogue entre le peuple pour lequel il éprouve une vraie compassion et le prince auquel il recommande la générosité. Proche des réformateurs du royaume, il affirme volontiers que la vraie noblesse est celle de l'homme vertueux, non celle accordée par la naissance (Gauvard 1982).

D'une façon générale, le travail de l'homme dans la mesure où il collabore à l'œuvre de Nature, est valorisé par Machaut comme le suggère très bien l'illustration du *Prologue* montrant à l'arrière-plan non un divertissement de cour mais la vie paysanne. Et s'il actualise son récit en

et par ce qu'il entend, ôte le frein à son cheval pour qu'il puisse, lui aussi, goûter ces instants, dans l'harmonie de l'homme et du monde.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

situant la rencontre de l'amant avec Espérance dans le parc de Hesdin, tellement prisé par le Roi Jean II[19], c'est pour faire d'un lieu de pouvoir le centre d'une intense activité, dans une joyeuse concorde des énergies que ne peuvent que stimuler les ménestrels jouant d'une quarantaine d'instruments énumérés par Guillaume, tous *selon l'acort / De son instrument* (vv. 3979-80). Accompagnant les chants et les danses, savants *En la viez et nouvele forge* ils renouvèlent les pouvoirs d'Orphée, *d'Orpheüs qui si bien chanta/ Que tous ceux d'enfer enchanta* (vv.4003-04), et ce n'est pas un des moindres mérites de Machaut que de concilier la réflexion humaniste, l'enthousiasme pour le savoir et le savoir-faire de son temps et la joie offerte par l'art pour célébrer l'amour et la féconde renaissance[20] de l'écriture.

Si le *Prologue* peut être considéré comme une réexposition des idées du *Remède*, le *Voir Dit*, chef d'œuvre que Machaut élabora vers 1365, apparaît de façon saisissante comme sa mise en œuvre, sous le voile de l'auto-biographie et de la fiction du roman par lettres (Machaut, 1999). *Prologue*, notamment en ce qui concerne Fortune et Espérance; s'y ajoute, pour la première fois dans notre littérature, grâce aux lettres et aux pièces lyriques échangées entre les amants, l'expérience de l'altérité, de la réciprocité amoureuse, dernier aspect de la globalité de l'amour, qui implique la création féminine, amour et fécondité poétique étant, là encore, étroitement liés.

Toute Belle, la jeune fille aimée du poète, s'est éprise de lui la première, pour des raisons artistiques, après avoir lu et entendu ses œuvres. Or, elle incarne auprès de lui le rôle qu'avait Espérance, dans le *Remède*, auprès de l'amant. Comme Espérance, c'est un être de lumière. L'ami qui a préparé la rencontre la vante à Machaut en ces termes:

> C'est l'escarboucle qui reluist
> Et esclarcist l'obscure nuit;
> C'est en or li fins dyamans
> Qui donne grace a tous amans;
> C'est li saphirs, c'est li esmaus
> Qui d'amours puet garir les maus... (vv. 119-124; cf. Ferrand, 2003)

[19] Le parc et son manoir fut, dès le début du XVème siècle, une des résidences préférées des ducs de Bourgogne; en témoigne le tableau conservé au musée de Dijon (copie du XVIIème siècle), représentant une fête dans ce parc où évoluent seigneurs et dames vêtus de blanc et d'or.

[20] Comme nous l'avons vu, à la différence de Pétrarque qui maudit ceux qui le soignent, Machaut vante les progrès de la médecine, l'opération toute récente de la cataracte et l'observation du rythme du pouls sur lequel est fondée, avec l'Ars Nova, la valeur de durée de la brève.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Et comme Espérance, elle commence par guérir l'amant de sa profonde mélancolie. Les échanges se multiplient, mais l'amant se tourmente. Ayant reçu l'aide d'une dame qui n'est autre qu'Espérance, il compose un lai en son honneur et à sa louange, lui qui, plongé dans la tristesse, était guetté par la stérilité. Or, dans ce lai (vv. 4342 à 4597), il reprend à son compte les paroles qu'Espérance avait adressées à l'amant dans le *Remède*. Ainsi, dans un superbe jeu de miroir, le chant de l'amant se fait reflet de l'invisible présence en lui d'Espérance. Il y reprend les mêmes images que celles qu'utilisait Espérance dans le *Remède* pour révéler son pouvoir: elle est le réconfort contre la morsure de Désir (v. 4492), une forteresse (v. 4572), le bon port (v. 4576), sa joie (v. 4577); elle permet que la dame lui soit nourriture (v. 4497), unie à elle dans le souvenir (v. 4600).

Néanmoins, l'amant se croit temporairement victime de sa dame et de Fortune, quand il ne l'est, en fait, que de mauvaises langues et, lisant le portrait de la déesse dans Tite-Live, il en maudit la versatilité, cause de l'inconstance de son amie. Un prêtre de ses amis qui vient de la confesser, l'assure de la fidélité de la dame. Bien plus, il lui reproche de redouter Fortune et le sermonne, comme Espérance sermonnait l'amant du *Remède*, et avec les mêmes arguments: comment a-t-il pu oser assimiler la dame *a Fortune la foursenee* (v. 8591)? Et de faire allusion à la représentation que se faisaient les païens de la déesse: cinq fontaines où cinq vierges venaient lire le futur. Proche de l'insulte, le vigoureux redresseur des torts de l'impie l'accuse d'avoir, comme Fortune, deux visages et pire, de se comporter comme une femme, d'avoir *maniere de fame* (v. 8697), avec sa crédulité, et d'être plus instable que cette eau (v. 8697).

L'amant remercie cet envoyé de Dieu (v. 8812) pour sa leçon et lui promet d'honorer sa dame et de l'aimer comme auparavant. Fortune est vaincue, l'amour triomphe et dans une énumération jubilatoire quelque peu échevelée dont il a le secret, le poète célèbre pêle-mêle toute forme de création, qu'elle soit divine ou humaine: il se recommande à Toute Belle *autant de fois com ceulz qui sont,/ Qui ont esté et qui seront;/ Feront de pas, diront paroles/ Et feront de tours de karoles,/ de vertillons et de fuisiaus/ Et ferront de cops de martiaus,/ De cloches, de haches, d'espées;/ Et com il auront de pensees;/ Comme piroueles et tours/ Ont fait, font et feront de tours;/ Et comme il naist en mai fueillettes,/ Fruis, fleurs, graines et poilz d'erbettes*...(vv. 8856-67).

Et si, au début du texte, Toute Belle était revêtue des mêmes pouvoirs que l'Espérance du *Remède*, à la fin, on apprend qu'elle rayonnera tout comme elle sur l'humanité, pour l'éternité: Le poète lui annonce, en effet,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qu'elle sera, tel César, transformée en étoile par les dieux. Elle sera bienfaisante, guidant chacun vers le bon port, à côté de la *Tresmontaine*, à laquelle la Vierge est habituellement comparée. Totalité de l'amour unissant le ciel et la terre.

Enfin, et telle est la nouveauté du *Voir Dit*, la dame n'est plus seulement un objet à posséder mais un sujet aimant et un poète que Guillaume consulte à propos de ses propres textes. A la poésie de la subjectivité s'ajoute celle de l'altérité. Timide et nocturne sœur de Béatrice, Toute Belle, qui chante et danse mieux que personne, écrit non seulement des lettres à son amant, mais des pièces lyriques, dont la dernière du roman, un rondeau, bien sûr, à l'incipit formé du prénom chiffré de son ami, *Cinq,.VII.,.XII.,.I.,.IX.,.XI. et.XX....* Part féminine de l'amour, de la création, part féminine de Dieu[21].

La *Consolation de la Philosophie* fut écrite en prison, par un condamné à mort, entre deux séances de torture. Puisse-t-elle, et tel est le vœu exprimé par Marc Fumaroli dans sa préface, nous aider à dépasser notre 'hédonisme privé de joies' et permettre à 'nos consciences molles' devant le massacre quotidien d'autres innocents, d'acquérir 'la force d'une conscience tragique, amorce d'une *conversion*'[22]. Au cours d'une des périodes les plus sombres de l'histoire européenne, cette œuvre a inspiré ses deux plus grands poètes, Pétrarque et Machaut.

Du *De remediis*, dans les temps futurs, la littérature et l'art retiendront moins les remèdes – en sont-ils? – que les maux, la mélancolie, l'angoisse devant la fuite du temps, la maladie, la mort, l'expérience de la solitude et, plus cruel que tout, le sentiment quotidien de la vanité des choses qu'accompagne l'épreuve du désespoir[23]. Du *Remède de Fortune* que retenir, sinon l'image d'une architecture flamboyante, à la rose rayonnante d'espérance, emplie de la musique de l'homme, contenant celle du monde sur lequel elle s'ouvre, hors temps mais pour tous les temps, universelle, lumineuse comme ces petits reliquaires d'or destinés à la dévotion privée, qui se multiplièrent alors dans l'Europe du Nord.

Soit deux modernités qui se font face.

[21] Dans *la Fontaine amoureuse*, la première insertion lyrique est une complainte mise dans la bouche de l'amant et la dernière est encore un rondeau qu'il chante tout joyeux et plein d'espérance, à la louange de la dame dont il ne redoute plus d'être séparé.

[22] Boèce 2002: 39 et 40.

[23] Marc Fumaroli qui perçoit dans l'œuvre latine le scepticisme politique, voit en Pétrarque un Montaigne de l'Italie 'avec deux siècles d'avance' (*Le Monde*, 21 janvier 2005).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

BOÈCE. 2002. *Consolation de la Philosophie*. Ed. et trad. par LAZAN, Colette, préface de FUMAROLI, Marc. Paris: Rivages Poche, 1989 (rééd.).

DOTTI, Ugo. 1991. *Pétrarque*. Paris: Fayard.

FERRAND, Françoise. 1987. «Les portraits de Guillaume de Machaut à l'entrée du *Prologue*, signes iconiques de la nouvelle fonction de l'artiste, en France, à la fin du XIVème siècle.» In: BAILBÉ, Joseph-Marc (éd.). 1987. *Le portrait*. 11-20. (Publications de l'Université de Rouen 128.) Rouen.

–. 2003. «Au-delà de l'idée de progrès: la pensée musicale de Guillaume de Machaut et le renouvellement de l'écriture littéraire dans le *Voir Dit*». In: *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*. Études recueillies par BAUMGARTNER, Emmanuèle et HARF-LANCNER, Laurence. 231-249. Genève: Droz.

GAUVARD, Claude. 1982. «Portrait du prince d'après l'œuvre de Guillaume de Machaut: Étude sur les idées politiques du poète». In: *Guillaume de Machaut: poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (19-22 avril 1978)*. 23-39. (Actes et Colloques 23.) Paris: Klincksieck.

HECQUET-NOTI, Nicole. 2003. «Fortune dans le monde latin, chance ou hasard?». In: FOEHR-JANSSENS, Yasmina – MÉTRY, Emmanuelle (éds.). 2003. *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*. Genève: Droz.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. 1993. «La Genèse de l'arbre généalogique». In: *L'Arbre: histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*. 41-91. (Cahiers du Léopard d'Or 2.) Paris: Léopard d'Or.

*Le livre de l'advision Cristine*. Éd. par RENO, Christine – DULAC, Liliane. 2001. Paris: Champion.

LUZI, Mario. 1964. *L'inferno e il limbo*. Milan: Il Saggiatore.

MACHAUT, Guillaume de. 1909. *Poésies lyriques*. Édition complète en deux parties, avec introduction, glossaire et fac-similés par CHICHMAREF, Vladimir F., 2 volumes. Paris: Champion.

–. 1911. *Œuvres de Guillaume de Machaut*, vol. 2. Éd. par HOEPFFNER, Ernest. (Société des Anciens Textes Français 57.) Paris: Firmin-Didot.

–. 1999. *Le livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*. Édition critique et traduction par IMBS, Paul. Introduction, coordination et révision: CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline. Index des noms propres et glossaire: MUSSO, Noël. (Lettres gothiques). Paris: Le Livre de Poche.

MÂLE, Émile. 1940. *L'art religieux du XIIème siècle en France: études sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge* (4e éd.). Paris: Colin.

–. 1975. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Colin.

PÉTRARQUE. 2002. *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune 1354-1366*. Vol. I: *Texte et traduction*. Texte établi et traduit par CARRAUD, Christophe. Vol. II. *Commentaires, notes et index*. Préface de TOGNON, Giuseppe. Introduction, notes et index par CARRAUD, Christophe. (Collection Atopia.) Grenoble: Jérôme Million.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 2003. *La correspondance. Lettres de la vieillesse IV-VII. Rerum senilium IV-VII*. Éd. par NOTA, Elvira, trad. par CASTELLI, Frédérique e.a. Paris: Les Belles Lettres.

–. 2004. «Lettres aux papes. Translation: Antoine de Rosny». *Conférence* n° 19.

TRIPET, Arnaud. 1967. *Pétrarque ou la connaissance de soi*. (Travaux d'humanisme et renaissance 91.) Genève: Droz. Réédition 2004.

VIGNAUX, Paul. 2004. *La philosophie au Moyen Âge*. Avec une introduction de Rudolf Imbach. (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie.) Paris: Vrin.

ZINK, Michel. 2003. *Poésie et conversion au Moyen Âge*. – (Perspectives littéraires) – Paris: P.U.F.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# À PROPOS DE LA *MORALITÉ* DANS *LI LIVRES ESTRAIS DE PHILOSOPHIE ET DE MORALITÉ* D'ALART DE CAMBRAI

MARC-RENÉ JUNG
Université de Zurich

*Li livres estrais de philosophie et de moralité* d'Alart de Cambrai[1] n'a guère retenu l'intérêt des médiévistes. La morale du traité a peut-être semblé banale, ou alors l'attribution des rubriques à une bonne vingtaine de philosophes antiques, dont quatre grecs, a paru par trop fantaisiste pour mériter une étude sur la reviviscence de l'Antiquité vers la fin du XIII^e^ siècle. Il est vrai que des 132 rubriques utiles, seules 48 rendent plus ou moins la pensée du philosophe cité. Ces attributions correctes s'expliquent par les noms qu'Alart a trouvés dans sa source, le *Livre de moralités*, traduction en prose du *Moralium dogma philosophorum*[2]. Ce ne sont pourtant pas les sources qui m'occuperont ici, ni les manuscrits d'Alart, complètement négligés par J. Ch. Payen, mais qui me semblent du plus haut intérêt[3]. Il faut toutefois rappeler que l'entreprise d'Alart est sans précédent dans la littérature française. En effet, au début du texte, Alart présente une liste de vingt auteurs, ce qui a vivement frappé les lecteurs, comme en témoignent certains manuscrits. Le plus ancien manuscrit met en regard du début du texte un dessin à pleine page, où les noms des vingt auteurs sont inscrits dans un grand cercle, symbole d'un cosmos de *moralité*, qui, dans le manuscrit, est précédé par des

[1] Éd. Payen, 1970. Comptes rendus: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 86, 1970, 680-81 (K. Baldinger); *Neophilologus* 54, 1970, 427 (P. Zumthor); *Revue belge de philologie et d'histoire* 49, 1971, 1398-99 (O. Jodogne); *Studi francesi* 15, 1971, 120-121 (G. Di Stefano); *Romania* 93, 1972, 412-18 (M. Oswald); *French Studies* 26, 1972, 440-41 (W. Rothwell); *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 226, 1974, 251-61 (E. Ruhe); *Romance Philology* 30, 1976-1977, 640-44 (I. Short).

[2] Éd. Holmberg, 1929. Les attributions aux auteurs des citations sont bien plus nombreuses dans les manuscrits latins du *Moralium dogma*. Holmberg, qui a soigneusement identifié les citations, n'a cependant pas indiqué les renvois dans les manuscrits, renvois qui se réduisent le plus souvent aux simples initiales, S, Sa, T, Ju (Seneca, Sallustius, Tullius, Juvenalis), etc.

[3] Sur les manuscrits, voir Jung, 2005. Toutes mes citations seront faites ici d'après le ms. *F*, Arsenal 3516. Dans ce manuscrit, le plus ancien, copié en 1267 ou 1268 à Saint-Omer, le nom d'Alart n'apparaît pas. C'est *Iou Jehans qui poi sai de letre* qui se présente comme auteur; ce Jean s'est d'ailleurs permis un certain nombre d'ajouts.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dessins analogues représentant le cosmos du ciel et celui de la terre; dans trois autres manuscrits, les rubriques sont groupées par auteurs, ce qui permet de lire de suite ce que les Tulles, Seneques, Lucans etc. ont pu dire du monde moral[4]. Si le groupement par auteurs correspond aux florilèges latins par auteurs, l'opération ne doit rien à d'éventuels modèles latins, car elle se situe entièrement à l'intérieur de la tradition vernaculaire.

Chaque sentence d'un philosophe (la rubrique en prose) est commentée en vers par un *je*, l'auteur Alart – ou Jean dans le cas du ms. *F*. Ce commentaire ne doit rien aux *Moralités*, qui, comme leur source, le *Moralium dogma*, se contentent de citer, et présentent ainsi une morale entièrement laïque. Les commentaires du *Livre* d'Alart comportent en revanche dans une bonne trentaine de rubriques des aspects chrétiens[5], ce qui, au fond, est peu pour un total de 132. Ajoutons que ces commentaires chrétiens ne correspondent pas à une apologie de la morale païenne.

Prenons un exemple. La rubrique 9, attribuée à Seneques, donne, comme d'habitude, d'abord la paraphrase de la source, ajoute ensuite un long développement chrétien, pour revenir à Seneques. Le texte prend l'aspect d'un petit sermon, où le thème du début est repris à la fin de l'exposé. La rubrique compte 60 vers (299-358, 64 vers dans *F*); deux passages, v. 299-312 et 334-336 sont proches des *Moralités*, dont voici le texte d'après Holmberg (page et lignes):

> 94,17-19 Seneques dit que vertus est si gracieuse que per li conoissent li mal home les bones choses. Car il n'est nus si maus hons qui ne vousist avoir de droit gaaing ce que il a eü a tort. – MD 7,13-15 (Sénèque, de ben. 4,17,2): Adeo enim gratiosa est virtus, ut insitum sit etiam malis probare meliora. Quis enim qui non inter scelera opinionem bonitatis affectet?
>
> 94, 21-23 Cointise est une vertus qui fait conoistre les bonnes choses et les males et enseigne a departir les unes des autres.

Alart omet la *cointise* (traduction de *prudentia*), car il ne parle que de la vertu en général, là où les *Moralités* énumèrent, d'après Cicéron, qui n'est pas cité dans le texte, les quatre parties de la vertu *honeste chose*

[4] Le cercle se trouve dans le ms. Arsenal 3516, tandis que les auteurs sont groupés dans les mss *M*, *N* et *R*, Berne 113, Arsenal 3142 et Arras 657.

[5] Voici les rubriques qui contiennent, peu ou prou, des aspects chrétiens: 9 Seneques, 15 Dyogenés, 16 Oraces, 39 Lucans, 50 Aristotes, 61 Oraces, 62 Seneques, 63 Perses, 66 Perses, 67 Ovides, 70 Perses, 73 Macrobes, 77 Macrobes, 81 Catons, 82 Boesses, 83 Ovides, 87 Salemons, 89 Aristotes, 93 Cicerons, 94 Macrobes, 95 Seneques, 96 Tulles, 100 Aristotes, 113 Dyogenés, 114 s. Pous, 116 Seneques, 120 Platons, 126 Terences, 128 Cicerons, 129 Boeces, 130 Macrobes, 132 Juvenaus, 133 Catons, 136 Dyogenés, 137 Tulles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(*honestum*), à savoir *cointise, droiture, force* et *atemprance*. Alart, en effet, n'a pas écrit un traité sur les quatre vertus 'cardinales'. Il n'est pas sûr qu'il l'ait fait par volonté délibérée, car il est difficile de reconnaître cette structure dans les manuscrits des *Moralités*, où les rubriques, si elles existent, guident très mal le lecteur qui voudrait comprendre la structure globale du traité. Voici le texte d'Alart d'après le ms. *F*, f. 181v°c-d:

***Senekes nos devise le***
***force qui a vertu apartient***

a Seneke fist molt a proisier
b Qui fist reprendre et semencier
c Partot le fruit de sa science;
d molt fu plains de grant sapience
299] Et molt bons clers d'auctorité
300] Et parfais de moralité.
301 Il nos fait aperchoivre et veoir
Que vertus est et quel pooir
Il a en li, et quel maniere.
Vertus est de tos biens pleniere,
305 Vertus est faite de tel grace, *Moralités*: gracieuse
Qui de son tans use l'espasse
En bones oevres par devise *Mor.*: avoir de droit gaaing
Cascuns en qui vertus est mise:
Vertus ne se velt asentir
310 A ce qu'ele puist consentir
Que li hom maint malvaise vie
Tant qu'i[l] maintient la compaignie,
Et lués qu'il se fait honte et lait
Vertus sa compagnie lait.
315 Savés quant li hom se fait honte? début du commentaire
Quant deu et ce que a dieu monte
Het tant que de lui se descorde
Et fuit foi et misericorde,
Pitié, droiture et carité,
320 Et keut orgoil et vanité
En soi, et luxure et envie.
Coi que li hom maine tel vie
C'est lors qu'il fait lait et honte.
Car lors ne poet il tenir conte
325 Devant deu de sa mesfaiture.
Lors n'a de son afaire cure
Vertus, ains le fuit et eslonge
Altant que dex fait le mençonge[6].

[6] *Autant que Dieu fait le mençonge* est la leçon des mss *FMN*, les autres mss donnent *Ausi com Diex fuit la mençonge*. La *lectio difficilior* de *FMN* peut se défendre: comme Dieu ne sera jamais l'auteur du mensonge, la vertu fuit le pécheur de toute nécessité.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

V*er*tus est devant deu de p*ris*,
330 Car n*us* hom a li ne s'est p*ris*
Q*ui* n'ait de mal faire pooirr.
Dex aime m*o*lt le peceor
Q*ui* ta*n*t valt c'a li s'a*com*paigne,
Q*u'e*le li ap*re*nt et enseigne
335 Le b*ie*n del mal a desevrer,
A b*ie*n faire et a b*ie*n ovrer:
Do*n*t doit cascuns m*o*lt desirer
Q*u'i*l se puist en v*er*tu mirer.
Ne n*us* n'a esté si pechiere,
340 Si fols, si [des]loiaus lechiere,
Si traïtres, ne si fort lere,
Si p*ar*jurre ne si me*n*tere,
Se aprés est reporpensés
Tant c'a v*er*tu ne soit te*n*sés,
345 Si q*u'e*le soit de son acort,
Q*u'i*[l] n'aint mains a avoir de tort — tort et droit reprennent *Mor*.
.C. lib. q*ue*.c. s. de droit.
P*or* ce nos mostre ci endroit
Senekes q*ue* cil est m*o*lt sages
350 Et sove*n*t pert ses avantages,
Q*ui* a v*er*tu s'otroie et done,
Car al b*ie*n faire s'abandone
Cil q*ui* a v*er*tu s'a*com*paigne,
Et droite voie li ensegne
355 V*er*tus, q*ui* est de si g*ra*nt force
Q*ue* ne lait pas aler a orce
Cea*us* q*ui* a son *con*seil se metent
358 Et de li croire s'entremetent.

Le début présente *Seneca morosus*, mais sans faire allusion à l'échange de billets avec saint Paul, une 'correspondance' qui se trouve souvent dans les manuscrits des œuvres de Sénèque. Le philosophe latin n'est ainsi pas presqu'un chrétien dans le texte d'Alart: il est le clerc d'autorité et de moralité. Les expressions qui remontent aux *Moralités* sont rares. On peut citer le vers 305, où 'grâce' reprend 'gracieux', et les bonnes œuvres, au vers 307, ainsi que le 'tort' et le 'droit', aux vers 346-47.

Le développement d'Alart commence par une formule bien attestée: *Savés*... (v. 315). Par la suite, le nom de Dieu apparaît bien six fois: v. 316, 318 (de lui), 325, 328, 329, 332. Dans ce dernier vers apparaît aussi la formule fondamentale de la pensée chrétienne: Dieu aime le pécheur pénitent (*peceor* v. 332, *pechiere* v. 339). Lorsque, à la fin, Alart reprend le 'thème' proposé par Sénèque, il l'introduit par *por ce* (v. 348). Cela signifie que le développement chrétien de la partie centrale est

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cautionné par le philosophe. La brisure du couplet aux v. 347-48 camoufle bien le mélange des deux discours, celui de Sénèque et celui d'Alart, qui occupent d'ailleurs chacun la moitié du texte.

Le développement chrétien est cependant plutôt exceptionnel dans l'ensemble du *Livre estrais de philosophie et de moralité*. Je pense surtout a l'accumulation des 'vertus' et des 'vices' (v. 317 et suiv.): haïr Dieu, abandonner foi, miséricorde, pitié, 'droiture', charité, accueillir orgueil, vanité, luxure, envie, sources de honte. Il est vrai que tous ces termes apparaissent aussi dans les textes des philosophes, mais en dehors de toute connotation chrétienne. Dans le passage en question, Alart nous propose sa propre 'lecture'.

Une trentaine de rubriques où apparaît le nom de Dieu, c'est peu. Pourtant, dans son ensemble, le *Livre estrais de philosophie et de moralité* est bien l'œuvre d'un auteur chrétien, le contraire nous aurait d'ailleurs surpris. Nous lisons au début (ms. *F*, f. 181a):

17 Bone est la verité trovee
Qi est de verité provee,
Car parole d'auctorité
20 Doit senefier verité.
D'une ovre me voeil entremetre
Dont a tesmoins puis traire et metre
Les plus maistres clers qui ainc furent,
24 Qui tot sorent et tot conurent.

Les autorités sont les garants de la vérité[7], surtout lorsqu'il s'agit des plus hautes autorités de tous les temps, les Tulles, Salemons, Seneques, Terences, Lucans, Perses, Boeses, Cicerons, Diogenés, Oraces, Juvenaus, Socratés, Ovides, Salustes, Ysidres, Aristotes, Catons, Platons, Virgiles et Macrobes – autant d'auteurs païens, *qui tot sorent et tot conurent*! Leur savoir semble total, universel. Or dès la rubrique 31, une des ces autorités affirme que le vrai sage renonce à vouloir tout savoir: *Encor dist Senekes que ne puet estre sages qui tot velt savoir*. Il est vrai que Sénèque donne l'exemple du champion qui veut connaître tous les tours d'escrime. Peu importe. Le commentaire d'Alart est clair (ms. *F*, f. 184c):

1239 Nus ne poet tant de sens avoir
Q'il puist tot aprendre et savoir,
Mais a molt grant folie entent
1242 Qi a ce savoir bee et tent.

[7] Vérité morale, bien entendu. Il ne s'agit ni de la vérité de la foi, ni de la vérité philosophique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans la dernière rubrique du *Livre*, qui correspond en gros à la conclusion des *Moralités*, Alart est explicite (ms. *F*:, f. 198v° b-c):

6678 Alsi vos di que nus entende
A tot savoir et retenir,
6680 Car ce ne poroit avenir.
Nus fors dex ne poet tot savoir:
Cil en doit l'avantage avoir.
En porfit metre ne poés
Tos les bons dis que vos oés.
6685 Totes voies vos voeil proier
Et dire que estudier
Se doit on es plus veritables,
As meillors et as plus raisnables.
Dont vos di jo sans falseté
6690 K'es commans de moralité
Metés boce et cuer et entente,
Dont tenrés vos la droite sente
Qi vos pora faire asener
A honor, et a deu mener.
6695 Cascuns hom qui de sens se coevre,
Il doit et par bouce et par oevre
Aenplir les enseignemens
6698 Dont ci voi[t] les commandemens.

Seul Dieu peut tout savoir. Toutefois, en retenant les meilleurs *dits* du *Livre de moralité* (v. 6731), on sera sur le bon chemin, celui qui conduit à Dieu (v. 6694). Cette dernière rubrique, attribuée à Tulles, manque dans le ms. *N* (Arsenal 3142), qui donne, à sa place, une rubrique attribuée à Virgiles. Cet enseignement de Virgiles ne contient cependant aucune référence chrétienne.

On pourrait se demander si les vers 6683-88 ne correspondent pas à un regret. Est-ce que les *bons dis* qu'on ne saurait mettre à profit correspondent aux nombreuses rubriques qui ne comportent aucun élément chrétien? Est-ce que l'auteur avoue implicitement qu'il n'a pas réussi à déceler la vérité profonde de ce qu'ont dit les autorités (cf. v. 17-20)? Quoi qu'il en soit, Alart invite son lecteur à *estudier* les meilleures, les plus raisonnables et les plus véritables des sentences[8].

*Li livres estrais de philosophie et de moralité* contient très peu de passages qu'on pourrait qualifier d'*exempla*. Il s'agit toujours de

[8] Comparer un passage analogue dans l'*Ovide moralisé*, où l'auteur avertit son lecteur qu'il ne fournira pas l'explication de toutes les fables d'Ovide, mais se contentera de l'exposition des mutations qui sont *bones et profitables* (*Ovide moralisé*, 1966, I: 62, v. 47-58).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

personnages de l'Antiquité qu'Alart a empruntés aux *Moralités*, et dans tous les cas, ces personnages n'apparaissent pas dans la rubrique-titre, seulement dans le texte, où Alart juge leur *moralité*.

Dans les 52 vers de la rubrique 32, *Tulles dist c'on ne doit mie encargier tel fais c'on ne puist porter*, nous trouvons l'historiette de 'Testimodes' (*Moralités* et Alart; le *Moralium dogma* donne correctement 'Temistocles'), qui préfère donner sa fille à un pauvre, mais robuste, qu'à un riche chétif. Si Cicéron avait cité le mot de Thémistocle parce qu'il corroborait sa pensée (*de off.* 2,20,71), Alard félicite Testimodés d'avoir suivi l'enseignement de Tulle (ms. *F*, f. 185a):

1302 Testimodés se tint as dis
Que Tulles li ot ensengiés,
C'a home qui soit mahaigniés
De cors, ne de povre persone,
Sa fille n'oferche ne done:
Aillors, s'il poet, l'enploiera,
1308 Si qu'en la fin s'en loera.

On voit qu'il faut s'entendre sur le terme 'reviviscence' de l'Antiquité. Dans les années 1260, ce n'est pas Thémistocle qui parle, mais Testimodés; de l'autre côté, Alart apprend à son public laïc les noms d'une vingtaine de philosophes, parmi lesquels on trouve Tulles et Cicerons, une révélation, qui a certainement piqué la curiosité de plus d'un auditeur ou lecteur. Pour en savoir plus, il fallait s'adresser aux *litterati*. Nous ignorons tout de ces éventuels entretiens. Pourtant, le *livre de moralité qui est estrais d'auctorité* (ce sont les derniers vers d'Alart) prépare un *humus* d'où sortiront, dès les XIV^e^ siècle, des fleurs aux couleurs de plus en plus authentiques. Certes, Alart n'est pas le seul. A son époque, un Brunetto Latini utilise, au lieu de la traduction de Robert Grosseteste, la *Summa Alexandrinorum*, qu'il complète par des emprunts au *Moralium dogma*, tandis que, du côté latin, un Jean de Galles rédige son *Compendium*, le premier manuel de biographies philosophiques de consultation facile.

La rubrique 63, longue de 136 vers, est placée sous l'autorité de Perses: *Perses dist c'on voit mainte bon fin de dur comencement*. Sur un ton vif et avec beaucoup de discours directs, Alart raconte un *essamplaire* (v. 2614), à savoir l'histoire du tyran 'Dionises' et des deux amis, *dont je ne sai nomer les nons* (v. 2640). Cela semble le chagriner, mais sa source, les *Moralités*, ne les contenait pas non plus, à la différence du *Moralium dogma*, qui donne correctement Damon et Phintias, mais qui omet le nom de Pythagore, qui se trouve dans sa source, le *de off.* 3,10,45: «Damonem et Phintiam pythagoreos». Brunetto Latini, qui abrège un peu le texte du

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Moralium dogma*, les appelle Damon et Ficus (*Trésor*, 2,122,10, six lignes). La plus ancienne version française de cette histoire célèbre se lit déjà dans les *Moralités* (une quinzaine de lignes), mais la première version vraiment littéraire est bel et bien celle d'Alart de Cambrai. Il fallait lui rendre cette justice. Alart, qui ignore donc les noms de Pythagore et de Damon et Phintias, transforme l'histoire en conte pieux. Au lieu de paraphraser le texte, je donne ici des citations en mettant en caractères gras les termes ou les phrases utiles pour mon propos (ms. *F*, f. 188a-c):

2672 Li altres respont tos irés:
Compains, **ja dex ne me consente**
Que ma foi trespasse ne mente,
2675 Car ja sans vos n'en partirai,
Mais a vostre mal partirai

2707 Li cuers [du tyran] s'en rit de joie el ventre,
**En droit cemin s'adrece et entre**
**Et del diable se depart.**
2710 Od soi les trait a une part.
'Segnor, dist il, **par deu vo proi**
Que vos aiés merci de moi:
A compaignon me recevés,
Et vos bien faire le devés,
2715 Car par pitié le vos demant
Et a vos m'otroi et commant,
Si me metés en vos bien fais.
Mes oltrages et mes mesfais
Voeil del tot guerpir et laisier,
2720 Et des or **me voeil apaier**
**Al bon segnor que vos servés**
Et par bien servir deservés
**Tant c'al besoing vos soit garans**'.
Ceste cose est bien aparans:
2725 Cil qui **l'umelité** connurent
Molt haitié et molt joiant furent
De ce qu'i[l] lor requiert et prie
Que il soit de lors compaignie.
Bonement li ont otroié,
2730 **Si ont deu requis** et proié
Por ax et por lui maintes fois.
La lor parut la bone fois,
Car de prison en escaperent
Et par loialté se sauverent.
2735 D'anui revindrent al deseure,
Et ne por cant fu il tel eure
K'en molt malvais point furent mis,
Mais **al besoing lor fu amis**
**Li sires de misericorde**.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2740 Et por ce Perses nos recorde
C'on voit maint dur commencement
Venir a bon definement,
Et tels cose est primes grevaine
2744 Qi puis molt bone fin amaine.

La *profitable chose* des *Moralités* est ainsi totalement modifiée: *Ausi poez vous veoir que honeste chose, quex qu'ele soit au comencement, touz jors est profitable en la fin...* (172,25-174,2). Le christianisme, certes, est profitable, mais on ne saurait l'identifier à la *honeste chose*, qui rend le latin *honestum*.

Terminons avec les exemples d'Alexandre. Il figure dans le texte des rubriques 19 Virgiles, 111 Aristotes (Alexandre n'apparaît que dans un ajout du ms. *F*), et 112 Diogenés.

*Virgiles dit que laidement s'afuble qui de guile se vet*: la rubrique 19, un peu énigmatique, contient les exemples d'Antigonus et d'Alexandre. La source de ces historiettes est Sénèque, *de ben.* II 17,1 (Antigonus) et II 16,1 (Alexandre). Le comportement de ces deux rois est vivement critiqué par Sénèque: la réponse d'Antigonus est qualifiée d'infâme sophisme (*turpissima cavillatio*), tandis qu'Alexandre a agi comme un fou, et a donné une réplique taxée de *stultissima* – bref, Alexandre n'est qu'un être bouffi d'orgueil (*tumidissimum animal*). Ces deux exemples sont repris par le *Moralium dogma*, qui intervertit cependant les deux passages de Sénèque pour mettre en valeur le comportement d'Alexandre. En effet, le *Moralium dogma* élimine le commentaire négatif de Sénèque à propos d'Alexandre, qui est introduit par la formule *melius Alexander*[9].

*Moralium dogma*, 15,15-22

> Sexto cave maliciosam astuciam inficiandi. Dixit Antigonus cinico petenti talentum plus esse quam cinicus debeat petere; petenti vero nummum respondit minus esse quam regem opporteat dare. Ecce maliciose negabat; nam posset dare talentum qui ipse rex erat, vel nummum quia ille cinicus. Melius Alexander qui, cum daret civitatem cuidam dicenti non convenire civitatem humili fortunae sue, respondit: *Non quero quid te opporteat accipere sed quid me dare.*

Brunetto Latini, *Tresor*, II 95,7 (Carmody, p. 277)

> ... Mais Alixandres le fist mieus, car quant dona une cité a .i. home, ki li dist k'il estoit de trop bas afaire a avoir cité, Alixandres li respondi: *Je ne preng pas garde de quele chose tu dois avoir, mais quele chose je doi doner.*

[9] G. Cary l'a déjà noté (1956, réimpression 1967: 86, 90, 279, 360).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Moralités*, 110,20-28

> Aprés vous devez garder d'escondire per mauais barat, ensi com fist Antigonus. .J. poures menestrex li demanda .i. besant et il li dist que il li demandoit trop grant don a tel menestrel com il estoit; et cil demanda .i. denier et il li dist que il li demandoit trop petit don a roi. Chaitivement s'en escondist, car il poïst donner le besant come roi ou le denier come a poure menestreu. Mais Alixandres le fist miax qui donna a .i. chevalier une cité et cil dist que ele ne li covenoit pas; et Alixandres respondist: *Je ne bé mie a don qui te coviegne, mais a tel don com je doi doner.*

Les *Moralités* n'ayant cité aucun auteur, Alart met les deux exemples sous l'autorité de Virgile. La rubrique compte 72 vers dans l'édition, 70 dans le ms. *F*, et seulement 38 dans le ms. *S* (Chantilly 474), qui omet toute la deuxième partie, consacrée à Alexandre. Le récit d'Alart est vivant, plein de discours directs, parfois imagé (rubrique, le 'pont d'avarice', v. 752). Antigonus est l'exemple d'un cœur vil, tandis qu'Alexandre est loué pour sa libéralité. Le *mais Alexandres* des *Moralités* devient *molt en esploita altrement Alixandres*. Alart énumère aussi les vices qu'Alexandre évite grâce à sa *largeche*: *Malvaistié, honte, pareche, engien* et *ghile*. Ce dernier terme apparaît dans la rubrique: c'est Alexandre qui ne porte pas l'habit de la tromperie – c'est aussi Alexandre qui a suivi les conseils de Virgile, comme l'affirme l'épilogue. Voici le texte (ms. *F*, f. 183d – 184v° b; je mets les discours directs en italiques):

***Virgiles dist que laidement***
***s'afuble ki de ghile se vest***
693 Virgiles me comande a dire
Que point d'engien en escondire
Ne doit trover ne querre nus,
Alsi que fist Antigonus,
.J. rois poissans et d'avoir riches,
Mais trop estoit avers et chiches:
Piors teces ne pot avoir.
700 .J. menestrels povres d'avoir
.J. jor .J. besant li rova,
Mais si fin aver le trova
Que tot de plain li escondist,
Et a l'escondire li dist,
705 Com hom d'avarisce sospris:
*'Amis, tu n'es pas de tel pris*
*Que je tant te donaisse ensamble,*
*Car voirs est et bien me samble*
*Que li dons n'i seroit pas saus,*
710 *Mais selonc ce que sés et vals,*
*Demande, si feras savoir.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*- Ha! sire, dont voeil je avoir*
*J. denier, ce n'est pas grans dons.*
*Ne doi[t] pas rover en pardons*
715 *Menestrels qui si petit rueve.'*
Li rois qui en ghilant se prueve
Li respont: '*Bien afiert a moi*
*Que je greignor don doner doi.*
*Rois ne se doit pas entremetre*
720 *D'un denier doner, ne se metre*
*Ne me voeil pas en l'abandon*
*De doner si tres povre don.'*
Altrement ne li respondi,
Trop folement li respondi,
725 Car comme rois si li pleüst,
Le besant doner li peüst,
Et le denier, com a povre home.
Mais itant vos di en la some
Que vils cuers fait ovrer vilment.
730 Molt en esploita altrement
Alixandres, dont il avint
C'uns chevaliers a lui en vint,
Terre li quist et demande [!].
Alixandres li commanda
735 Que une cité receüst
De lui, et en droit fief l'eüst
Il et si oir a tos jors mais.
Cil ot le cuer povre et malvais,
Si dist: '*Sire, a moi n'afiert mie*
740 *Que je cité aie en baillie,*
*Si rices dons pas ne m'avient,*
*Cité a moi pas ne covient,*
*Je voeil bien que tels dons me tarde.*
*- Amis, je ne pren mie garde*
745 *A doner don qu'il te coviegne,*
*Mais tels dons dont honeur me vigne,*
*Et rois doit rices dons doner.*
*Ne me doi pas agarchoner*
*Pour cels qui n'ossent les mains tendre*
750 *As hals dons recevoir et prendre.'*
Alixandres ensi respont
Cil qui avarisse a son pont
Ne pot onques faire passer,
Car onques ne volt trespasser
755 Les commandemens de largeche,
Mais malvaistiés, honte et pereche
Eskieva, et engien et ghile.
758 Bien creï les consaus Vi[r]gile,
760 Car onques engien ne volt querre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

.1 En escondire, ne conquerre
.2 N'i poet on fors que blasme et honte,
763 Ce dist Virgiles en son conte.

Dans la rubrique 111, *Aristotes dit que bien faiz respasse le cuer dou malade riche home*. Si on ne connaît pas de texte correspondant dans les *Moralités*, cela s'explique, car Alart développe en 76 vers des idées toutes 'médiévales'. En effet, pour guérir les cœurs des *princes de terre* malades d'avarice, Alart, sous l'autorité d'Aristote, recommande tournois et dépenses; que le riche ne donne pas des chevaux aux jeunes bacheliers, mais aux preudommes apauvris, qu'il conseille les femmes, et marie les pucelles orphelines. Le ms. *F* ajoute à la fin 22 vers à propos d'Alexandre, le disciple d'Aristote. On y apprend que la courtoisie d'Alexandre venait du cœur et que le roi donna toutes ses conquêtes (*castiaus, cités*) à ses chevaliers, qui, par reconnaissance, l'*amerent* tant qu'ils exposèrent leurs vies pour lui. L'ajout prépare ainsi la rubrique suivante, où on va retrouver Alexandre. Voici quelques extraits selon le ms. *F*, f. 194v° a-c:

5127 Itels cuers voit on par covent
Es princes de terre sovent.
Par les cuers sont les cors perdu,
5130 Quant il sont pris et esperdu
D'onor acroistre et essauchier:
Avarisse font cevauchier
Et esrer en lor compaignie
5134 Blasme et angoise et vilonie...
5140 D'enferté grant est entrepris
Ses cuers qui fait son cors recroire.
5142 Et s'il voloit le conseil croire
.1 Que Aristotes nos en dit,
.2 Tost seroit del grant mal garit,
.3 Mais il li covenroit ce faire
.4 C'Aristotes ensegne a faire,
5143 Si qu'il ne l'osast trespaser,
Il le feroit tost respasser.
5145 Il n'est ber tant soit entechiés,
Ne tant soit en son cuer seciés
Li biens qui as bons apartient,
Se il son conseil croit et tient,
Q'il ne respast, ce n'est nus nois:
5150 Voist as armes et as tornois
A grant harnas, a grant compaigne,
Soit vigherous a le campaigne
Et de bien faire covoitels,
Et si tiegne les haus ostels,
5155 Et face les rices despens,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Je sai de voir et croi et pens
Q'il ert de l'enferté garis
Dont ses cuers ert mas et pris.
Et se tornoier ne li laisse
5160 Lons eages ou faide ou craisse,
Je li serai bons conseillieres:
Soit cortois et beax herbergieres,
Les prodomes o soi rechoive,
Si que cascuns s'en aperchoive
5165 Que il soit en b[e]le sanlance
Honorés selonc sa vaillance.
Ne je pas ne li voel celer
Que le [!] povre preu baceler
Ki sont encore net et cointe
5170 Si doivent estre lor acointe
[Si qu'armes et chevax lor doint,
Et son avoir lor abandoint] 5171-72 mq.
S'il voit en eage chaü
Prodome, et d'avoir decheü,
5175 Por grignor honor deservir,
Le doit de palefrois servir,
D'ostoirs et de capes forees.
Les gentiels femes esgarees
Doit en son coneil afier,
5180 Et les puceles marier
Qi sont en orferté cheües...
5190 Iceste medecine ensegne
Aristotes as rices homes
Qi des avoirs ont les grans sommes,
Mais mar fu nés qui trop les prise.
Saner poet on en itel guise
5195 Malade cuer et haitié cors,
5196 Ce dist no maistre en ses recors.
.1 Et aprés dist nel çoille mie
Que del cuer vient la cortoisie.
Onques ne trova point d'amer
.4 Al cuer son clers qui tant fu ber,
Ce fu Alisandres li rois,
Qi tant fu larges et cortois,
Et tant fu prous et redoutés
.8 Que du mont fu sire clamés.
Castiaus, cités que il prenoit
Trestos as chevaliers donoit,
Et por ce furent si hardi
.12 Que cascuns mist son cors por li
Tot partot la ou li plaisoit,
Nus d'aus a morir ne doutoit.
En son service tant l'amerent

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

.16 Par tot por lui s'abandonerent.
Por ce nos a mostré la glose
Aristotes et de quel cose
C'on puet malade cuer garir
.20 En haitié cors, et sans mentir,
Que ja puis mal ne sentira
.22 Tant com li cors haitiés sera.

La rubrique 112, *Dyogenés dist et nos aprent que graindres guerredons vient del cuer que de le borse*, comporte 116 vers. Ce passage étant trop long pour être cité en entier, je me limite ici à l'enseignement du père d'Alexandre en 60 vers de discours direct, 72 vers dans le ms. *F*. La source, Cicéron, *de off.* II 15, 53, est dans le *Moralium dogma*, 20,8-15, avec deux phrases pour le discours direct, traduites dans les *Moralités*, 118,12-19[10]:

> Dum macedonum favorem peccunie largicione captaret Alexander, scripsit ad eum pater hec verba: 'Quis error in istam spem te induxit ut eos tibi fideles putares quos peccunia corrupisses. An tu id agis ut macedones non te regem sed ministrum et prebitorem putent?' Fit enim deterior qui accepit atque ad idem semper expectandum paracior.
>
> ... et si vous en dirai .i. exemple.Alixandres donna plus largement que nus por avoir los et amor de sa gent. Et ses peres quant il le sout que il ne donoit resnablement mais a outraige, si li envoia unes letres en telz paroles: 'Biax fiz, que est ce que tu faiz? Cuides tu macedonois faire loiax vers toi por trop donner? Tu viaz que il ne te tiegnent pas por roi mais por prevost.' Car cil qui a touz jors apris a prendre, quant ce li faut, si lait a estre amis.

La première personne de *si vous en dirai un exemple* est le traducteur anonyme des *Moralités*. La formule est reprise par Alart, dont voici le texte (ms. *F*, f. 194v° c – 195a):

5231 Dont .j. example vos voeil dire:
Alixandre, il fu li sire
Des doneors por los avoir,
A ce c'on nos a fait savoir.
5235 Ne fu nus plus larges donere.
Quant la novele oï ses pere
Q'il ert de si grande largece,
Ne prisa gaires sa proeche
De doner si tres largement
5240 .J. et altre conmunalment.

[10] Voir aussi Brunetto Latini, *Tresor*, II 97,3 (Carmody, 1998: 281). La lettre de Philippe à Alexandre se trouve aussi chez Valère Maxime, VII, 2, ext. 10, mais Valère ajoute que Philippe, avant de parler ainsi, avait plutôt acheté que conquis la Grèce.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unes letres faire conmande,
Il li envoie et ens li mande
Se il quidoit felons et fals
Par trop doner faire loials.
5245 'Beax fils, ce ne poroit nus faire,
Car fals hom est de tel afaire
Q'il ne se poet a la besoigne
Cangier por grant don c'on li dongne.
Je ne di pas que a la fie
5250 Ne poet celer sa vilonie.
Mais totes voies al destroit
Li covient paier ce qu'il doit.
Li fol qui riche devenront
Par ton doner il te tenront
5255 A provost, non pas a lor roi.
Or entent la raison por coi.
Li provost les rentes rechoivent
Si les rendent la ou il doivent,
Mais tu toi meïsmes en dechois
5260 Quant de l'autrui riens ne reç(r)ois,
Si dones ta terre et depars,
Receües en ont grans pars
Tels gens c'on ne doit pas conoistre.
Tu deüsses ton fief acroistre
5265 Et departir or et argent,
Mais, beax fils, a la bone gent:
De cels ne voeil je mie dire
Que tu lor doies escondire,
Ançois t'i dois abandoner
5270 De cels c'on doit par droit doner.
Mais des malvais te done garde:
Faus hom tos jors bee et esgarde
Al don, s'il est apris de prendre,
Mais on ne li poet desaprendre,
5275 Mais lués que li doners remaint,
De lui servir se targe et faint.
Mais on doit cels doner l'avoir
Qi bien sont digne de l'avoir,
Les fals fuïr et eschiever,
5280 C'on ne doit pas tel gent amer.
.1 Sages se font et debonaire
Par le sanblant c'on lor voit faire,
Qident la gent que prodom soit
Par les blanges c'on en li voit,
.5 Et s'est pires que nus venins
Et plus traitres que Caiïns,
Qi a tort et a desraisons
Ocist sen frere en traïson.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De felon sage doit on cremir,
.10 Et del fel sot doit on fuïr,
Le sage debonaire amer
.12 Et fol debonaire deporter.
5281 Et cascuns doit ce retenir
Que an trop grans dons maintenir
Ne meche son cuer ne son us,
Car il en est mains max venus
5285 A cels ou largece est si grande
Q'il donent cascuns lor demande,
Por tant qu'il en soient saisieu.
Mais en point fol et mal aisieu
En sont par maintes fois cheü
5290 Li plusor dont bien est seü
Q'il tolent par la covoitise
De trop doner qu'il ont aprise,
Et puis c'al rober s'abandonent,
Lor droit lor en rendent et donent
5295 Cil qui les justices maintienent,
Et bien est drois quant il les tienent,
S'on les en ocist et afole:
Tels pris vient de largece fole.
Ainc nus si halt home ne vit,
5300 Se il de roberie vit,
Que en la fin maus ne l'en viegne.
Por ce est bien drois qu'il sovigne
Cascun qui en tel point se truist
Q'i plus ne face q'i ne puist.'
5305 Ce fait Diogenés entendre...

Alart rend la première phrase du discours direct des *Moralités* en discours indirect (v. 5243-44), mais développe longuement la deuxième phrase de sa source. La lettre, qui, chez Cicéron et Valère Maxime, doit correspondre à un exercice des écoles d'éloquence de l'Antiquité, se transforme sous la plume d'Alart en un disours destiné au seigneur féodal, voire au roi, qui ne doit pas agir comme un prévôt. Celui-ci tient une charge administrative, tandis que le seigneur, au lieu de distribuer la terre, doit agrandir son fief, et distribuer l'argent. L'enseignement insiste particulièrement sur le danger que représentent les flatteurs, qui deviennent, sous la plume de Jean, dans l'ajout qui lui est propre, de véritables traîtres, assimilés à Caïn. Morale pratique, certes, de bon sens – et de tous les temps: *Qident la gent que prodom soit* – est-ce tellement différent aujourd'hui?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

CARY, George. 1967. *The Medieval Alexander*. Cambridge: CUP (réimpr. 1956).

CARMODY, Francis J. (éd.). 1998. *Brunetto Latini, Li Livres dou Tresor*. Genève: Slatkine Reprints. (réimpr. éd. Berkeley-Los Angeles, 1948).

DE BOER C. (éd.). 1966. *«Ovide moralisé». Poème du commencement du quartorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*. 5 vol. Wiesbaden (réimpr. éd. Amsterdam, 1915-1936).

HOLMBERG, John (éd.). 1929. *Das Moralium dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, Altfranzösisch und Mittelniederfränkisch*. – (Arbeten utgivna med understöd av Vilhelm Ekmans Universitetsfonds, Uppsala, 37) –. Paris-Uppsala-Leipzig.

JUNG, Marc-René. 2005 (sous presse). «Les manuscrits du *Livre extrait de philosophie et de moralité* d'Alart de Cambrai». In: BELTRAMI, P. G. et alii (éd.). *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini Editore.

PAYEN, Jean Charles (éd.). 1970. *Le Livre de philosophie et de moralité d'Alard de Cambrai (Édition d'après tous les manuscrits connus)*. – (Bibliothèque française et romane, série B: Éditions critiques de texte, 9). – Paris: Klincksieck.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# THE EDUCATION OF 'THE GOOD PRINCE'

# REPETITION AND VARIATION IN CHRISTINE DE PIZAN'S *LIVRE DU CORPS DE POLICIE* AND THE *LIVRE DE PAIX*'

ANGUS J. KENNEDY
University of Glasgow

One of the most striking characteristics of Christine de Pizan's writing is the readiness with which, for artistic or didactic purposes, she re-uses material which seemed particularly important or appealing to her[1]. This distinctive habit is nowhere better illustrated than in the 'mirrors for the prince'[2] which Christine composed for the dauphin, Louis de Guyenne[3]: the *Livre du corps de policie* (1406-07), and the *Livre de paix*[4] (1412-13). While discussion will focus here on these two texts (which we know were specifically written for Louis)[5], brief reference will also be made to two other 'mirrors' that were probably composed with the education of the dauphin (and other princes) in mind: the *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* (1404), and the *Livre des fais d'armes et de chevalerie* (1410). It is worth noting that the very favourable portrayal of

[1] Among the obvious examples of this, one could cite the inclusion in the *Livre des trois vertus* (Willard – Hicks, 1989: 109-120) of the Dame de la Tour's letter in the *Duc des vrais amans* (Fenster, 1995: 171-180), or the rewriting of the first part of the *Mutacion* (Solente, 1959-66: I, 7-55) in the third part of the *Advision Cristine* (Reno – Dulac, 2001: 91-142).

[2] On 'mirrors for the prince', see the following and their respective bibliographies: Bell, 1962; Krynen, 1981; Lemaire, 1994; Forhan, 2002: 27-44. For editions of the *Corps de policie* and the *Livre de paix*, see Kennedy, 1998, and Willard, 1958 (in all subsequent references, only page numbers for these two texts will be given; however, where there is any risk of ambiguity, the conventional reference will be given); for editions of *Charles V* and the *Fais d'armes*, see Solente, 1936-40, and Laennec, 1988.

[3] Louis will be familiar to English readers as the French dauphin in Shakespeare's *Henry V*.

[4] It has been usual in recent years to refer to the text as the *Livre de paix* (the title used by Christine), rather than the *Livre de la paix*.

[5] The *Livre de paix*, itself addressed to Louis, indicates (174) that the *Corps de policie* was composed for him. We know also from the *Livre de paix* (152) that in 1413 Christine wrote a now lost treatise for Louis entitled the *Advision du coq, lequel nom puet interpreter l'ancien nom de cestui royaume que presentay à toy meismes, Loys de France, seant en ta chambre à Saint Pol cestui present an ou temps de Karesme*. As a patron, he also commissioned a *Commentaire latin sur Théodule* written by one *Magister Odo natione Picardus* (Pannier, 1873-74: 217).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Louis's grandfather in *Charles V* was in all probability designed to provide him with an ideal model of behaviour, while the *Fais d'armes* was no doubt written to encourage an interest in practical chivalry and warfare (Solente, 1936-40: I, xxvii-xxviii; Willard, 1999: 4-6). Repetition of material is extensive throughout these four texts, as will be seen from the following examples: the *Fais d'armes* (Laennec, 1988: II, 104-131) incorporates borrowings from the *Stratagems* of Frontinus already used in the *Corps de policie* (87-89); the pages on wise counsellors, liberality, or flattery in the *Livre de paix* (73-75; 148-151; 86) echo those on the same topics in the *Corps de policie* (34-35; 23-26; 16); the *Livre de paix* (70-71, 99-100) constantly draws on material already used in *Charles V* (Solente, 1936-40: I, 42-48; I, 60-64); and the training of the young in the use of arms in the *Corps de Policie* (60-62) is very similar to that found in the *Fais d'armes* (Laennec, 1988: II, 43-46). It is the purpose of the present article to foreground links of this kind, mention of which to date has tended to be relegated to the footnotes in editions of Christine's works. With reference to the education of the good prince in the *Corps de policie* and the *Livre de paix*, the discussion will cover Christine's use of repetition and (where appropriate) variation, assess the overall significance of these devices, confront what we know of the 'real' Louis de Guyenne from contemporary sources other than Christine's works with her portrayal of the ideal prince, and ask whether Christine's educational programme influenced the dauphin's upbringing (if so, to what extent; if not, what value can one attach to Christine's 'mirrors for the prince'?).

It is appropriate at this point to address two queries that are likely to arise from this approach: why do we need some prior knowledge of Louis de Guyenne to make sense of Christine's texts? And, although we have evidence that the texts were written for Louis, is it legitimate to assume that he was in fact familiar with their contents?

With regard to the first of these issues, I suggest that some extraneous knowledge (itself based on medieval sources) enables the reader to be much more alert to aspects of Christine's texts that would otherwise be very easy to miss. Two considerations can complicate the decoding of her 'mirrors for the prince'. Firstly, her role as a court commentator and critic was a delicate one, as she herself was dependent on the goodwill of the patrons under discussion: for that reason, much of her comment required to be made discreetly and indirectly. For example, in *Charles V* (Solente, 1936-40: I, 53-57), the very favourable portrait of Charles V's queen, Jeanne de Bourbon, may have been intended as an indirect comment on

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

the disorderly court of Charles VI's queen, Isabeau de Bavière (Krynen, 1981: 141). Secondly, Christine's tendency to repeat material, compounded by the repetitiveness that is inherent in the genre, can easily lead the reader to conclude that successive texts add little to what has already been said. It was Gilles de Rome's *De regimine principum* (a treatise completed in 1279 for Philippe le Bel and translated into French by Henri de Gauchi in *c.* 1282: Molenaer, 1899) that laid down the model for all subsequent 'mirrors for the prince' in France: this text, constructed on the Aristotelian assumption that good governance means primarily self-governance, ensured that all manuals of government took the form of taxonomies of individual virtues – hence the element of repetitiveness in the genre itself. If readers are to detect specific points of criticism embedded in what looks like mere repetition, some extraneous knowledge of the prince under discussion seems to me to be required.

With regard to the second issue, it is reasonable to assume (despite some doubts expressed by Pinet, 1927: 152) that Louis was indeed familiar with the content not just of Christine's two texts but of all the pedagogical material written on his behalf. Writing in 1927, when it was thought that only one manuscript of the *Livre de paix* had survived (Paris, BNF fr. 1182), Pinet thought it unlikely that Louis ever received a presentation copy[6]. Given that we now know that at least three copies have been preserved[7], none of them, it is true, a presentation copy to Louis, Pinet's view seems unnecessarily pessimistic. Laidlaw indeed believes that Louis received his copy about the same time as one was presented to Jean de Berry, in January 1414[8]. However, as the issue raised by Pinet is an important one, it will be addressed again in my conclusion. For the moment, let us note that a number of factors make it likely that Louis was familiar with the material prepared on his behalf. The education of the young prince was a matter of the greatest

[6] Having raised the question of whether a copy of the *Livre de paix* was ever offered to Louis, Pinet goes on to remark: 'C'est bien douteux, car on ne trouve nulle trace de ce cadeau et l'exemplaire conservé, bien qu'il soit illustré de ses armes, semble assez pauvre pour la librairie d'un aussi délicat amateur. Il paraît probable que Christine ne parvint pas à faire entendre directement sa voix…' (Pinet, 1927: 152).

[7] Paris, BNF fr. 1182; Brussels, BR 10366; and a privately owned manuscript (Kennedy, 1984: 99-100, items 409 and 413). For an excellent, up-to-date overview of Christine's manuscripts, see Laidlaw, 2003: 231-249.

[8] I am grateful to James C. Laidlaw for making available to me a copy of his 'The Date of the Queen's MS London, British Library, Harley MS 4431', in which this point is made. The article is to be published in the Acts of the V[th] Christine de Pizan International Colloquium, held in Salzburg, 2003.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

importance, as is evidenced by the appointment of a confessor and tutor, Jean d'Arsonval[9], who was to remain the prince's adviser even in adult life, and by the interest shown in his upbringing not just by Christine de Pizan but by some of the most noted theologians and humanists of the time: Nicolas de Clamanges, Jean de Montreuil, and Jean Gerson[10]. Louis himself was a patron of the arts, one of his beneficiaries being Christine de Pizan, who also wrote the *Livre des trois vertus* for Louis's wife, Margaret of Burgundy. He seems to have been appreciative of Christine's labours on his behalf, since accounts covering the period 26 March 1408 to 10 September 1410 indicate a payment being made to her for the presentation of an unspecified book, in all probability the *Corps de policie* (Solente, 1936-40: xxiv-xxv; Willard, 1984: 176-177). There is evidence too that he had access to the text that provided the model for didactic treatises of this kind, Gilles de Rome's *De regimine principum*: it is recorded that a manuscript entitled *Gouvernement des rois* was given to him and never returned to Charles V's library in the Louvre (Pannier, 1873-74: 215). Given all of that, it is legitimate to assume that Louis had a good knowlege of Christine's texts and the pedagogical tradition to which they belonged; and even if one were to share Pinet's view that Louis might not have had access to the *Livre de paix*, it is still appropriate to measure the outcome of his career against the expectations which the texts contain.

Against the background of Charles VI's madness (which first appeared in 1392 and was to continue intermittently until his death in 1422) and the consequent power-struggle between the princes of the blood, notably the Houses of Orléans and Burgundy[11], it was inevitable that hopes for the recovery of the French monarchy should focus on Louis de

[9] On Jean d'Arsonval, see Pannier, 1873-74: 215; Thomas, 1930: 9-23; Grandeau, 1969: 833; Famiglietti, 1982: 486.

[10] See Clamanges, 1613: 154-158, 267-269 (Epistolae 56 and 93); Montreuil, 1963: 7 (Epistola 3), and Montreuil, 1986: 76-77, 348; Thomas, 1930: 30-55; Glorieux, 1960-73: II, 203-215. For a debate on the date of Gerson's letter, and the identity of the recipient, see Thomas, 1930: 9-23; Glorieux, 1960-73: II, xxii-xxiii; Ouy, 1998: xvi, note 1.

[11] On Charles VI's madness and the rivalry between the dukes, see Autrand, 1986: 304-318; 349-576; Famiglietti, 1986: 1-37. Louis de Guyenne was to live out all of his brief life against the background of strife, 'lorsque toute la chevalerie française était sous les armes et partagée, comme chacun le savait, en deux camps animés l'un contre l'autre d'une haine implacable et n'aspirant qu'à s'entre-détruire' (Bellaguet, 1839-52: IV, 259). Compare also Juvénal des Ursins who sums up the general situation as follows: *Toujours y avoit quelque grommelis entre les ducs d'Orleans et de Bourgongne...le Roy estant malade, monseigneur le Dauphin jeune, les seigneurs en division et hayne les uns contre les autres* (Juvénal des Ursins, 1857: 444, 447).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guyenne[12], who was born on 22 January 1397, the third son and eighth child of Charles VI and Isabeau de Bavière, and became dauphin on the death of his older brother, Charles, on 13 January 1401[13]. Ducal rivalry declared itself immediately over the choice of Louis's future bride: on 5 May 1403 an agreement was signed (despite the continuing opposition of the Duke of Orléans) committing Louis to marry Margaret, eldest daughter of Jean sans Peur, the son of Philip the Bold, duke of Burgundy. The marriage was celebrated on 30 August 1404, and consummated in June 1409, the latter event effectively putting an end to any rival attempt to annul or change the marriage arrangements[14]. By 1405 continuing efforts to exercise control over the dauphin brought France to the brink of civil war: in the summer of that year, Jean sans Peur foiled an attempt by Queen Isabeau and Louis, duke of Orléans, to remove the dauphin from Paris to Melun[15]. Although the latter was safely escorted back to Paris by Burgundian troops, deadlock ensued, as the rival forces, based respectively in Paris and Melun, refused to disband. Peace was eventually negotiated on 16 October 1405 on the signing of the Paix de Vincennes (Bellaguet, 1839-52: III, 345), one of these frequent, illusory truces that simply marked a pause in the continuing struggle, allowing time for the factions to regroup but never really solving the problem of the civil war (Louis d'Orléans was to be assassinated in 1407, and Jean sans Peur in 1419).

As for Louis's private life, we know that, despite some allegations in the chronicles to the contrary[16], he was brought up in the luxury and

[12] On Louis de Guyenne, see Vallet de Viriville, 1858; Pannier, 1873-74; Willard, 1958: 28-34; Grandeau, 1969; Famiglietti, 1982 and 1986, *passim*; Kennedy, 1998: xxv-xxvi. To my knowledge, no monograph has ever been published on Louis. His career can be reconstructed from the chroniclers. I have consulted Pierre de Fenin, the Religieux de Saint-Denys, Jean Juvénal des Ursins, Monstrelet, Nicolas de Baye, and the Bourgeois de Paris (see respectively Fenin, 1837; Bellaguet, 1839-52; Juvénal des Ursins, 1857; Monstrelet, 1857-62; Tuetey, 1885; Beaune, 1990).

[13] On the twelve children of Charles VI and Isabeau, see Vallet de Viriville, 1858: 473-482. The first son, also named Charles, was born on 25 September 1386 and died 28 December of the same year (Vallet de Viriville, 1858: 482).

[14] See Bellaguet, 1839-52: 213; Juvénal des Ursins, 1857: 424, 450; Vallet de Viriville, 1858: 479-480; Pannier, 1873-74: 160; Famiglietti, 1986: 23-24, 31-33, 37.

[15] See Bellaguet, 1839-52: III, 293-297; Mirot, 1914; Famiglietti, 1986: 47-51. This episode provides the backdrop to Christine's appeal for unity and an end to civil strife in the *Epistre à la reine* (Kennedy, 1988: 253-264) and *Corps de policie* (xx-xxv).

[16] *Or advint une fois [le Roy] disnoit, et estoit à table, que la nourrisse, laquelle nourrissoit monseigneur le Dauphin, vint devers le Roy, et dit qu'on ne pourvoyoit en rien ledit seigneur, ny à celles ou ceux qui estoient autour de luy, et qu'ils n'avoient que manger, ny que vestir* (Juvénal des Ursins, 1857: 436). See also Bellaguet, 1839-52: III, 435.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

opulence that befitted his status (Grandeau, 1969: 825); and when he was established in his own household by 1409, he rapidly gained a reputation for lavish spending, whether for himself or his very large retinue[17] – Famiglietti indeed has established that over his lifetime Louis was served by no fewer than 793 people (Famiglietti, 1986: 85, 249 n. 1). He was fond of riding and hunting (Grandeau, 1969: 838-842); and, like his family, was extremely acquisitive[18], being a collector of fine gold and silver jewellery (Pannier, 1873-74), and precious manuscripts, his collection including gifts of books from his uncle, the duc de Berry, and manuscripts which he appropriated to himself after the execution of Jean de Montagu (Pannier, 1873-74: 215). He was fond of music and playing music, particularly the organ (Grandeau, 1969: 842), and showed an interest in the theatre[19] (Thomas, 1910: 373-375). By 1414 he had acquired a mistress, the daughter of Guillaume Cassinel, known as la Cassinelle (Juvénal des Ursins, 1857: 496).

Although from about 1408-09 the dauphin was to play a more active and increasingly important role in political life, e.g. representing Charles VI in the Council during the periods of his illness, attending Jean Petit's Justification on March 8 1408 of the assassination of Louis d'Orléans and the abbé de Cerisy's refutation on 11 September of the same year (Bellaguet, 1839-52: III, 755-765; IV, 93-129), he remained until 1413 very much under the influence of his father-in-law and guardian, Jean sans Peur (Bellaguet, 1839-52: IV, 287; Fenin, 1837: 25; Juvénal des Ursins, 1857: 437). His first military campaigns were in fact against Jean sans Peur's principal enemies, the Orléanist confederation that had been formed at Gien-sur-Loire on 15 April 1410, grouping Charles d'Orléans, Bernard d'Armagnac (Charles's father-in-law), the dukes of Berry, Bourbon and Brittany, the Counts of Clermont and Alençon (Juvénal des Ursins, 1857: 452; Kennedy, 1980: 179). After a successful campaign against the Duke of Berry's garrisons at Étampes and Dourdan in late 1411 and the siege of his city of Bourges in May-June 1412, the dauphin

[17] 'Personne, donc, si ce n'est le souverain, ne dépassait le duc de Guyenne par l'éclat et par le nombre des gens de sa suite' (Rey, 1965: 304).

[18] There is a curious incident in Monstrelet (1857-62: III, 68-69) involving the dauphin's seizure of the Queen's valuables, possibly explainable, according to Rey, in terms of sheer cupidity (Rey, 1965: 292). Famiglietti, by contrast, gives a more favourable explanation, suggesting that Louis's action may have been authorized by the Queen (Famiglietti, 1986: 161).

[19] Thomas does not see these interests as entirely innocent: 'Le théâtre, même religieux, est une manière de débauche que je concilie à merveille avec *la magnificence d'abiz et joiaux* et avec la musique' (Thomas, 1910: 374).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

played an important role in the negotiation of the (short-lived) Peace of Auxerre 22 August 1412 (Bellaguet, 1839-52: IV, 573-719, in particular 693), and indeed, when hostilities threated to break out again, at the Peace of Pontoise of July-August 1413 (Bellaguet, 1839-52: V, 95-143)[20]. By this date the dauphin's difficulties and the tensions of the civil war were compounded by the threat of foreign invasion and the Cabochien insurrection in Paris (May 1413), a popular revolt fomented in part by Jean sans Peur in an attempt to sustain his urban support (Bellaguet, 1839-52: V, 7-159). Surviving the insurrection more by luck than by judgement (the worst excesses of the Cabochiens alienated many of their sympathizers), the dauphin allied himself with the Armagnacs and embarked on a military campaign against his father-in-law from April to September 1414, this action involving royalist assaults on Noyon, Compiègne, Soissons, Laon, St Quentin, Arras, and Bapaume, and ending with the dauphin's negotiation of the Treaty of Arras on September 4, 1414, yet another temporary suspension of hostilities between the warring factions (Bellaguet, 1839-52: V, 291-445). Thereafter the dauphin was simply overtaken by events. Based with the king at Rouen as joint-commander of the French army, he was unable to do anything to counter Henry V's victory at Agincourt on 25 October 1415; and after a short illness, the dauphin died in Paris at the age of eighteen, on 18 December 1415, leaving to his brother Jean[21] all the problems he himself had inherited, and more (Bellaguet, 1839-52: V, 547-589).

Let us turn now to contemporary assessments of Louis's character, using a selection of the relevant chronicles[22]. The very few of these judgements which are favourable concern his role as peace-maker, his attempts to avoid unnecessary bloodshed, impose justice, and stamp out blasphemy within his own household. For example, Pierre de Fenin regrets the dauphin's passing because he seems to have earnestly wished to preserve his people in peace: *ce fut grant dommage pour le royaume; car il avoit grant désir de tenir son peuple en pais* (Fenin, 1837: 68); and the Religieux de Saint-Denys pays tribute in particular to his role in the negotiations that led to the Treaty of Auxerre in 1412: 'les négotiations traînaient en longueur et eussent été sans résultat, si monseigneur le duc de Guienne...n'en eût hâté la conclusion.' ...'Comme le roi venait

[20] These events, together with the Cabochien insurrection of May 1413, form the backdrop to the *Livre de paix*.

[21] Jean was to die on April 5 1417, at which point his brother Charles became dauphin (he was eventually to reign as Charles VII). See Vallet de Viriville, 1858: 481-482.

[22] See note 12 *supra*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'éprouver une nouvelle atteinte de sa maladie, monseigneur le duc de Guienne prit soin de faire accomplir à Auxerre ce qui avait été décidé' (Bellaguet, 1839-52: IV, 693; IV, 709). The same chronicler records that in the campaign against Jean sans Peur in 1414 the King showed mercy to the inhabitants of Noyon 'par condescendance pour monseigneur le duc de Guienne' (Bellaguet, 1839-52: V, 297). Juvénal des Ursins (among others) notes that in 1412 the dauphin ordered the body of Jean de Montagu to be removed from the gibbet and buried in consecrated ground (Juvénal des Ursins, 1857: 479), thus correcting a previous injustice (the execution of Jean de Montagu in October 1409, on the instigation of Jean sans Peur); the Religieux de Saint-Denys adds that the dauphin went on to recall Jean de Montagu's son to his service, thus completing the rehabilitation of the father's reputation (Bellaguet, 1839-52: IV, 727; Famiglietti, 1986: 114-15). Finally, Grandeau has observed that Louis made efforts to extirpate blasphemy within his own household (Grandeau, 1969: 836-837, citing Archives Nationales, J 360).

These few favourable comments, however, are far outweighed by very harsh criticism of the dauphin's conduct, seen to be characterised by self-will, disorder, sloth, excess, and reliance on wicked counsellors. The Bourgeois de Paris records that Louis *ouvrait à sa volenté plus que de raison, et croyoit les jeunes et les fols* (Beaune, 1990: 54; see also 64-65, 90). According to Juvénal des Ursins, during the Cabochien insurrection, Jacqueville and others who broke into the dauphin's residence accused him of leading a disorderly, scandalous life: *Vinrent un jour de nuict entre onze et douze heures au soir en l'hostel de monseigneur de Guyenne, où il s'esbatoit, et avoit-on dansé. Et vint jusques en la chambre dudit seigneur, et le commença à hautement tancer, et le reprendre des cheres qu'il faisoit, et des danses et despenses* (Juvénal des Ursins, 1857: 485); elsewhere in the same text it is claimed that the money used to finance this extravagant lifestyle had come from taxes that should have been used for the public good: *Tailles grandes et excessives se faisoient, et levoit-on argent excessivement sur le peuple, lequel n'estoit point employé au bien de la chose publique: mais en bourses particulieres de serviteurs, specialement de monseigneur de Guyenne, et de monseigneur de Berry* (Juvénal des Ursins, 1857: 502). The Religieux de Saint-Denys mentions similar charges: 'ce dont je suis sûr, c'est qu'ils [*scil.* the revolutionaries] ne pardonnaient pas à monseigneur le duc de Guienne ses orgies nocturnes, ses débauches et ses déportements scandaleux'. ... 'Ils savaient aussi que ni les avis de sa mère, ni les conseils de ses parents, n'avaient pu mettre un frein à ces désordres'. ... 'Les habitants du

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

royaume voient avec déplaisir qu'ils vous ont appris à faire de la nuit le jour, à passer votre temps dans les danses dissolues, dans des orgies et dans toutes sortes de débauches indignes du rang royal' (Bellaguet, 1839-52: V, 17; 29).

Two lengthier appraisals, composed after the dauphin's death by the Religieux de Saint-Denys and Nicolas de Baye respectively, can be seen as the equivalent of modern obituary notices.

Les habitants du royaume ne le regrettèrent pas long-temps. Quoique ce fût un prince de bonne mine, d'un extérieur agréable et d'une constitution robuste, il avait peu de goût pour le métier des armes. Il n'aimait point à deviser familièrement avec les autres seigneurs, ou à se monter affable, comme son auguste père, à tous ceux qui l'approchaient. On eût dit qu'il lui répugnait de paraître en public; car il s'enfermait ordinairement dans les endroits les plus retirés du Palais avec quelques-uns de ses serviteurs, pour jouer de la harpe et de l'épinette, et il avait l'habitude de prolonger ses repas fort avant dans la nuit, ce dont on le blâmait généralement. Aussi comme il dormait souvent jusqu'à midi, n'avait-il pas le temps d'expédier les affaires de l'État, dont son père lui avait abandonné la direction. Il avait encore de plus grands défauts, qui déplaisaient fort à la noblesse, et il n'endurait les reproches de personne. Si quelqu'un de ses serviteurs s'avisait de lui dire qu'une telle conduite n'était pas digne du fils aîné du roi, il le chassait aussitôt de la cour, lui ôtait son office, et il arrivait très rarement alors qu'il lui rendît ses bonnes grâces.

Quoique par ces façons d'agir il parût oublier la fragilité humaine, cependant ceux qui observaient attentivement le fond de son caractère assuraient que, s'il eût vécu plus long-temps, il ne se fût pas borné à surpasser tous les princes de son temps par le luxe extraordinaire de ses vêtements, par le nombre excessif de ses chevaux et par la richesse de ses équipages, mais qu'il se fût distingué entre tous par son empressement à doter les églises de précieux ornements, de croix et d'images en or massif, toutes choses auxquelles il faisait travailler sans cesse. Ses familiers disaient qu'il avait déjà amassé de grosses sommes d'argent et mandé les plus habiles ouvriers, pour faire construire à Paris une église, où il aurait placé des religieux chargés de prier Dieu pour lui et de dire chaque jour des messes à son attention.

Il avait épousé la fille du duc de Bourgogne, et je dois dire que, sans motif et par suite de mauvais conseils, il la prit tellement en aversion, qu'il refusa de la voir jusqu'à sa mort et la réduisit au plus chétif état. Cette jeune princesse, d'un caractère fort doux, supporta ce traitement avec la plus grande résignation. Aussi le duc repentant lui rendit justice à ses derniers moments (Bellaguet, 1839-52: 587-589).

Mercredi, xviij jour de decembre.

Cedit jour, monseigneur Loiz de France, ainsné filz du Roy nostre Sire, Dauphin de Viennoiz et duc de Guienne, moru de l'aage de vint ans

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ou environ, bel de visaige, suffisamment grant et gros de corps, pesans et tardif, et po agile, voluntaire et moult curieux à magnificence d'abiz et joiaux *circa cultum sui corporis*, desirans grandeur d'onneur de par dehors, grant despensier à ornemens de sa chappelle privée à avoir ymages grosses et grandes d'or et d'argent, qui moult grant plaisir avoit à sons d'orgues, lesquelx entre les autres oblectations mondains (*sic*) hantoit diligemment. Si avoit-il à musiciens de bouche ou de voix, et pour ce avoit chappelle de grant nombre de jeune gent, dont en avoit levé puiz ij ans vj ou vij des petiz enfans de l'eglise de Paris à une seule foiz, et pluseurs de la Saincte Chappelle du Palaiz, et si avoit bon entendement, tant en latin que en françoiz, mais il emploioit po, car sa condition estoit à present d'emploier la nuit à veiller et po faire, et le jour à dormir, disnoit à iij ou iiij heures après midi et soupoit à minuit, et aloit coucher au point du jour ou à soleil levant souvant, et pour ce estoit aventure qu'il vesquist longuement (Tuetey, 1885: II, 231-233).

It will be seen that these notices not only do justice to his qualities as a cultivated, conventionally pious prince, but also list in some detail his very numerous shortcomings (sloth, his disorderly lifestyle, his taste for luxury, his acquisitiveness and lavish spending, his distaste for public and official duties and preference for solitude, sensitivity to criticism, and neglect of his wife).

Let us look now at Christine's handling of the dauphin's education in the *Corps de policie* and the *Livre de paix*. What becomes immediately clear is that the extraneous information that has just been presented allows us to see some essential differences between the two treatises as far as Christine's aims are concerned. In the *Corps de policie*, Christine has written a text designed to outline a model of kingship for someone who, in 1406-7, was still a mere child, aged about 9 or 10, and to alert him to the potential dangers of court life[23]; in the *Livre de paix*, by contrast, she has written a treatise for a young adult of 15 or 16 whose actual imperfections were all too familiar to her. In other words, the *Corps de policie* projects an educational programme aimed at modelling a perfect prince; the *Livre de paix* is concerned with the continuing education of someone who has turned out in real life to be a very imperfect human being. For that reason, in the *Livre de paix*, Christine has to repeat, often with greater urgency, a great deal of material already covered in the *Corps de policie*, and to address particular areas of concern that had not arisen before. The

[23] These are evoked in Jacques Legrand's sermon to Isabeau on 27 May 1405: 'La déesse Vénus règne seule à votre cour; l'ivresse et la débauche lui servent de cortège et font de la nuit le jour au milieu des danses les plus dissolues'. ...'Partout, noble reine, on parle de ces désordres et de beaucoup d'autres qui déshonorent votre cour' (Bellaguet, 1839-52: III, 269).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dauphin's age at the time of composition of each text explains also some changes of emphasis in Christine's technique. While both texts are to be seen as manuals of government to help the dauphin at every stage of his life, the *Corps de policie* does make some concession to his age, containing as it does a very large number of stirring and memorable anecdotes from classical antiquity that would appeal to a young boy. The *Livre de paix*, by contrast, contains not so much anecdotes as brief references to classical antiquity or scripture, and gives far greater weight to Charles V, Louis's own grandfather, no doubt reflecting Christine's conviction in 1412-13 that his illustrious example, rather than the more distant model of ancient Rome, might persuade Louis to mend his ways.

The elements of repetition and variation can be seen when we compare the overall structure of the two texts. Like Gilles de Rome's *De regimine principum*, the *Corps de policie* and the *Livre de paix* are structured on the assumption that governance of the realm implies first and foremost governance of the self – hence the fact that the two texts offer variations on the classification of individual virtues. The *Corps de policie* is very tightly and logically structured, each of the three parts being devoted to one section of the body politic (the ruler, the knights, the third estate). The virtues of particular relevance to the prince are discussed in Part I, under three broad headings: love of God (9-13), the public good (13-32), and justice (32-55); Part II (62-89) also contains relevant material, as it lists the qualities required of a good military leader (love of arms; courage; the ability to inspire others; respect for oaths of loyalty; the desire for honour above all things; the ability to be wise and cunning in confronting enemies). Within the three broad headings of Part I, Christine covers respect for religion and the avoidance of blasphemy and irreverence (12-13), the prince as the good shepherd (13-17), liberality, (23-26), compassion (26-27), clemency (27-31), the avoidance of pride (31-32), the prince as the instrument of justice, the choice of counsellors and officers, the need to avoid favouritism and simony, the dangers of flattery and deceit, the necessity of the prince to be feared as well as loved, the importance of prudence and eloquence, devotion to the affairs of state, the avoidance of concupiscence and anger, and the need for balance between work and relaxation (32-55). The *Livre de paix* is more loosely structured[24], but its three parts are just about held together by Christine's

[24] This looser structure can be explained, firstly, by the fact that contemporary events interrupted the composition of the text, and secondly, by the haste with which it was completed.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

intention to cover seven virtues, all embodied in the figure of Charles V: prudence (65-87), justice (95-103), magnaminity (103-108), force (109-112), clemency (115-148), liberality (148-162), and truth (162-165). Under some of these headings Christine treats topics already raised in the *Corps de policie* e.g. under the general heading of prudence, Christine discusses religious observances, the choice of counsellors and officers, the need to avoid favouritism, the dangers of flattery (66, 73-87). Having completed her discussion of the seven main virtues, Christine does not then bring her treatise to an end, but, somewhat unexpectedly, goes on to cover eloquence (165-171), the avoidance of anger and concupiscence (172-174), the sanctity of marriage (174-176), justice (176), heredity and reputation (177), sloth (177-178), the importance of communication between the prince and others (178), the dangers of flattery (178), the importance of order and decorum (179), charity (179), various teachings of Aristotle (180), the importance of sustaining friendship (180-181). One gets the impression that Christine is willing to undermine the overall structure of her work in her anxiety and haste to stress all of these latter didactic points (some of which had already been discussed within the *Livre de paix* itself).

It will be clear from this outline, then, that, despite variation in the order in which Christine discusses the virtues appropriate to the good prince, she is to a very large extent in the *Livre de paix* repeating material already covered in the *Corps de Policie*, for the obvious reason that her advice to date has gone unheeded. Although this repetition cannot be illustrated in detail here, it is apparent even at a textual level. For example, we can compare the following extracts from a variety of topics in the two texts. On experienced counsellors: *Il ne determinent pas tost des choses doubteuses, ains les interpretent souventes fois a la pire partie* (*Corps de policie*: 34); *Ilz ne determinent pas de legier des choses doubteuses, ains les interpretent. Souventes foiz avient à la pire partie...* (*Livre de paix*: 73). On flattery: *Et pour ce est-il escript en* Policratique *ou tiers livre au.x.me chapitre que le flateur est ennemy de toutes vertus, et que il fiche ainsi que un clou en l'ueil de cellui de qui il s'acointe* (*Corps de policie*: 16); *Dist le* Policratique *que le flateur est ennemy de toute vertu et qu'il avugle cellui qui le croit, tout ainsi que se un clou lui fichast en l'ueil* (*Livre de paix*: 86). On blasphemy[25]: *Il deffendra sur peine de grant punicion que nul ne jure detestablement ne maugraye ne renye son*

[25] For interesting comments on blasphemy in the late-mediaeval period, see Huizinga, 1955: 163-165.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*createur* (*Corps de policie*: 12); *Item..face deffendre ses maugroiemens, reniemens et ses oultrageux sermens de Nostre Seigneur soubz peine de grant pugnicion en general deffence aussi bien en soient pugnis grans comme petis et meismes gent de court* (*Livre de paix*: 137; *cf* also 163, 165). It is appropriate to look now at some examples of repetition combined with variation. This variation can take three principal forms: Christine may intensify or expand what has already been said, she may introduce new elements that had not arisen at the time of the composition of the *Corps de policie*, or she may combine intensification with the introduction of the new.

The clearest example of intensification can be found in Christine's handling of the prince's choice of counsellors and officers. In the *Corps de policie* Christine naturally devotes considerable space to this topic, given the likely vulnerability of the young prince to opposing pressures at court (34-35, 39-40): she recommends that the prince appoint his counsellors from the old and experienced rather than the young and impetuous, that the criteria for appointment should include a good reputation and a willingness to tell the truth rather than flatter and deceive. In the *Livre de paix*, Christine returns to these topics, but expands them in a quite striking way: almost half of Part I (69-87) is in fact devoted to the choice of counsellors and officers, some chapters spelling out not only the qualities of the good but also those of the wicked counsellor, and constant reminders being presented of the example of Charles V and his court: *ne là n'avoit gens superflus et non dignes par faulte de sens de estre à conseil de prince* (70). This amplification clearly reflects Christine's awareness that in 1412-13 there was a widespread conviction that the prince was being ill-advised and ill-served by some of his own officials. We have already referred to the charge made by the Bourgeois de Paris that the dauphin *croyait les jeunes et les fols* (Beaune, 1990: 54). Similar accusations recur in other chronicles: for example, during the Cabochien insurrection, the crowd's representative urges the dauphin to punish and arrest the 'perfides flatteurs' and 'mauvais conseillers, qui avaient appris à monseigneur le duc de Guienne à s'écarter de la conduite régulière de ses aïeux, à la honte du royaume et au détriment de sa santé' (Bellaguet, 1839-52: V, 29); and in Eustache de Pavilly's address to the King, of May 1413, the allegorical presentation of a potentially fruitful garden stifled by weeds is a clear reference to the way in which the dauphin's growth was being hampered by his counsellors, evoked as *plusieurs herbes inutiles, qui empeschoient les bonnes herbes de fructifier* (Juvénal des Ursins, 1857:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

483; Famiglietti, 1986: 121). In the *Livre de paix*, then, Christine is clearly addressing perceptions that had become highly damaging to the dauphin's reputation in 1412-1413. A similar conclusion emerges, it should be added, from an analysis of Christine's handling of the virtue of liberality and the vice of anger in the two texts: in the *Corps de policie* (23-26, 52-53), Christine extols the first and condemns the second in a general, theoretical way; in the *Livre de paix* (148-162, 172-173) her amplification of the topics reveals that she is addressing specific shortcomings that have surfaced by 1412-1413 (i. e. prodigality, sensitivity to criticism).

Christine's handling of the prince's sloth and solitariness will serve as examples of new elements being introduced in the *Livre de paix*. The first of these is touched upon briefly in the *Corps de policie*, when Christine draws attention to the dangers of 'oiseuse' (50), the need for the prince to find an appropriate balance between work and play (53-54), between *otium* and *negotium* (Blanchard, 1995: 209), an equilibrium that Charles V had always embodied. In the *Livre de paix*, however, in the section that does not quite fit in with the overall structure based on the discussion of seven virtues, Christine significantly devotes a short chapter to 'le vice de parece' (177-178), a charge against the dauphin that surfaces, as we have already seen, in the chronicles. The Religieux de Saint-Denys, to give a further example, reports accusations that the dauphin is perceived to be 'plein de lenteur et d'indifférence dans l'expédition des devoirs de la royauté' (Bellaguet, 1839-52: V, 29). Christine, perhaps admitting to herself that she is unlikely to make much headway on this topic, tries to suggest a repectable compromise on aspects of his perceived inertia, reminding him that Charles V was an effective military commander who did not deem it necessary to appear on the battlefield (108), *ne se mouvant de ses palaiz et sieges royaulx* (141). With regard to solitariness, a topic that does not figure in the *Corps de policie*, Christine includes a chapter in the *Livre de paix* entitled *Cy dit comment ne siet a prince estre trop solitaire* (106-107), which she introduces under the general heading of 'magnaminité', whose meaning is thus extended to include accessibility and sociability. This chapter is reinforced later in the *Livre de paix*, once again in the section that does not fit in with the overall structure, by a chapter entitled *Cy dit comment prince doit voulentiers communiquer entre les siens* (178). Christine is obviously addressing here, with some urgency, the importance of the prince's public role, in the hope of rectifying some of the prince's perceived shortcomings.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Let us look, finally, at an example of variation that combines intensification with the introduction of the new. The clearest example of this concerns Christine's handling of the pleasures of the flesh. In the *Corps de policie* Christine holds out a general warning to the young prince of some of the temptations of court life, the pleasures of wining and dining (4-5), and the material pleasures of the flesh (50-51), a vice that is *tres vituperable par especial en prince, et peut estre cause du decheement de sa prosperité* (51). The *Livre de paix* takes up these remarks (173-174), referring the prince back to the advice already given in the *Corps de policie*. The *Livre de paix* goes further, however, by then presenting a lengthy chapter on the sanctity of marriage (174-175). Christine's remarks here are clearly informed by her awareness of the dauphin's neglect of his wife and his adultery with la Cassinelle. Although the affair with his mistress is recorded in the chronicles under the year 1414[26] (i. e. after the composition of the *Livre de paix*), it is likely that it predates 1414 by a few years. Pannier has indeed suggested that the rehabilitation of Jean de Montagu's memory in 1412[27] may have been motivated in part by the influence of the dauphin's mistress: 'La Cassinelle était la nièce, ou au moins la petite-nièce de Biette Cassinel, mère de Jean de Montagu. ... On peut d'après cela supposer que c'est grâce à l'influence de la favorite et de sa famille que la mémoire de Jean de Montagu fut réhabilitée' (Pannier, 1873-74: 221, note 2). From the 'obituary notices' already referred to, it seems that the dauphin chose to ignore Christine's plea to him to respect the sanctity of marriage; and from references in these same notices and other sources[28] to his obesity and physical decline, we can see that his physical condition provided an outward, visible sign of a life devoted to debauchery and excess.

The techniques of repetition and variation, therefore, constitute extremely important and revealing elements of Christine's discourse on the education of the dauphin. They reflect, firstly, a growing sense of urgency

[26] *Et estoit monseigneur le Dauphin joly, et avoit un moult bel estendart, tout battu à or, où avoit un K, un cigne et une (sic) L. La cause estoit, pource qu'il y avoit une damoiselle moult belle en l'hostel de la Reyne, fille de messire Guillaume Cassinel, laquelle vulgairement on nommoit la Cassinelle. Si elle estoit belle, elle estoit aussi très-bonne, et en avoit la renommée. De laquelle, comme on disoit, ledit seigneur faisoit le passionné, et pource portoit-il ledit mot* (Juvénal des Ursins, 1857: 496).

[27] For a biography of Jean de Montagu, see Merlet, 1852: 248-284.

[28] Grandeau, 1969: 842, 844; Pannier, 1873-74: 222. In a letter of 1413 from the city authorities of Paris to their counterparts in Noyon, it is observed that *son corps estoit en tres grand péril et dangier d'entrer et cheoir en débilité et feblesse de maladie* (Bourquelot, 1845-46: 61).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

on her part that her advice is in general being ignored; and secondly, they betray her extraordinary outspokenness in her treatment of her patron. Although she proceeds obliquely, with her frequent references to Charles V as the ideal king, it is possible to read between the lines and see that in the *Livre de paix* she has become as explicitly critical as it is possible to be within the respectful conventions of the genre. Willard indeed perceptively remarks that 'the hopes she held for his future role were more important than the danger of incurring his displeasure' (Willard, 1984: 191). Given all of that, it seems extraordinary that in recent years Christine's attitude to her patrons has been dismissed as servile and sycophantic[29].

What of the possible influence of the two treatises on Louis de Guyenne? Although Christine must have been pleased with, for example, the statesmanlike qualities he displayed at Auxerre and Pontoise[30], his attempts to sustain justice, or his expressions of piety (e.g. his handling of blasphemy), the balance-sheet is heavily weighted on the debit side. While it is true that he was 'constantly confronted with problems that would have overwhelmed a seasoned statesman' (Willard, 1958: 28), it has to be said that Louis failed to meet the criterion that lies at the heart of the 'mirrors for the prince' tradition, namely, the assumption that governance implies first and foremost self-governance. From what we have seen, he was too much a prince of his time for any improvement in personal morals to be likely, devoted as he was to the pursuit of pleasure, to self-interest rather than the 'bien publique' to which Christine had devoted so much attention. In addition, concentration on self had simply led him to lose all sight of the vanity of earthly things that had been a central concern of Christine's teaching. From that point of view, the educational programmes embodied in the two texts end ultimately in failure. What value, then, can we attach to the two treatises under discussion?

Although Christine's advice may have been deliberately ignored, or may (at least in part) not have been known to the dauphin (to adopt, for the sake of argument, Pinet's assumption that was referred to earlier), the inherent value of the two treatises cannot be in any doubt. Apart from the fact that they provide a unique author's extraordinary testimony to a particularly troubled time in French history, they played a crucial role in the

[29] Delany, 1987: 177-197; for a comprehensive reply to Delany, see Reno, 1992: 171-191.

[30] Her enthusiasm for his role as peacemaker is conveyed in the very expressive language used in the opening pages of the *Livre de paix* (60, lines 23-26; 61: lines 14-18).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

creation of an over-arching mentality that was to influence minds right up to and beyond the French Revolution. Like all 'mirrors for the prince', the two texts project and vehicle down through the centuries an ideal image of monarchy that was to outlive the very real shortcomings of the particular, individual ruler to whom they were dedicated[31].

## REFERENCES

AUTRAND, Françoise. 1986. *Charles VI*. Paris: Fayard.

BEAUNE, Colette (ed.). 1990. *Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449*. (Livre de poche, Lettres gothiques, 4522). Paris: Librairie Générale Française.

BELL, Dora M. 1962. *L'Idéal éthique de la royauté en France au Moyen Âge d'après quelques moralistes de ce temps*. Genève: Droz.

BELLAGUET, L. (ed.). 1839-52. Religieux de Saint-Denys. *Chronique du règne de Charles VI*. Paris: Crapelet. 6 vols.

BLANCHARD, Joël. 1995. "Le corps du roi: mélancolie et 'recreation': implications médicales et culturelles du loisir des princes à la fin du Moyen Âge". In: BLANCHARD, Joël – CONTAMINE, Philippe (eds.). 1995. *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge (Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994)*. 199-211. Paris: Picard.

BOURQUELOT, Félix. 1845-46. "Correspondance entre le corps municipal de la ville de Paris et celui de la ville de Noyon en 1413". *Bibliothèque de l'École des Chartes*. 7. BII. 52-69.

CLAMANGES, Nicolas de. 1613. *Opera omnia*. Ed. par LYDIUS, J. M. Lugduni Batavorum.

DELANY, Sheila. 1987. "Mothers to Think Back Through. Who Are They? The Ambiguous Example of Christine de Pizan". In: FINKE, Laurie A. – SCHICHTMAN, Martin B. (eds.). 1987. *Medieval Texts and Contemporary Readers*. 177-197. Cornell University Press.

FAMIGLIETTI, R. C. 1982. "The French Monarchy in Crisis, 1392-1415, and the Political Role of the Dauphin, Louis of France, Duke of Guyenne". Ph.D. City University of New York (available through University Microfilms International).

–. 1986. *Royal Intrigue: Crisis at the Court of Charles V (1392-1420)*. New York: AMS Press.

FENIN, Pierre de. 1837. *Mémoires*. Ed. par DUPONT, Mlle. (SHF). Paris: Renouard.

FENSTER, Thelma S. (ed.). 1995. *Le livre du duc des vrais amans*. Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies 124.

FORHAN, Kate Langdon. 2002. *The Political Theory of Christine de Pizan*. (Women and Gender in the Early Modern World). Aldershot: Ashgate.

GLORIEUX, Palemon (ed.). 1960-73. Jean Gerson. *Œuvres complètes*. (10 vols.) Paris: Desclée.

[31] I wish to express my gratitude to James C. Laidlaw for reading a first draft of this article, and making a number of valuable suggestions.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GRANDEAU, Yann. 1969. "Les enfants de Charles VI: essai sur la vie privée des princes et des princesses de la maison de France à la fin du Moyen Âge". *Bulletin Philologique et Historique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* (1967) II. 809-849.

HUIZINGA, J. 1955. *The Waning of the Middle Ages*. London: Penguin Books.

JUVENAL DES URSINS, Jean. 1857. *Histoire de Charles VI*. Ed. par MICHAUD – POUJOULAT. (Nouvelle collection des mémoires relatifs à l'histoire de France). Paris: Didier.

KENNEDY, Angus J. (ed.). 1980. "*La Lamentacion sur les maux de la France* de Christine de Pisan". In: *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge à la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*. Rennes: Institut de Français, Univ. de Haute Bretagne. I. 177-185.

– (ed.). 1984. *Christine de Pizan: a bibliographical guide*. (Research Bibliographies and Checklists, 42.) London: Grant & Cutler.

– (ed.). 1988. "Christine de Pizan's *Epistre à la reine* (1405)". *Revue des Langues Romanes* 92. 253-264.

– (ed.). 1998. *Le Livre du corps de policie*. (Études christiniennes, 1.) Paris: Champion.

KRYNEN, Jacques. 1981. *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440)*. Paris: Picard.

LAENNEC, Christine Moneera. 1988. "Christine *antygraphe*: Authorship and Self in the Prose Works of Christine de Pizan with an Edition of B.N. Ms. 603, *Le Livre des Fais d'Armes et de Chevallerie*", Ph. D. Yale University.

LAIDLAW, James C. 2003. "Christine and the Manuscript Tradition". In: ALTMANN, Barbara K. – MCGRADY, Deborah L. (eds.). *Christine de Pizan: A Casebook*. (Routledge Medieval Casebooks). London: Routledge. 231-249.

LEMAIRE, Jacques. 1994. *Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*. Paris: Klincksieck.

MERLET, Lucien. 1852. "Biographie de Jean de Montagu, grand maître de France (1350-1409)". *Bibliothèque de l'École des Chartes* 13. CIII. 248-284.

MIROT, L. 1914. "L'enlèvement du dauphin et le premier conflit entre Jean sans Peur et Louis d'Orléans". *Revue des Questions Historiques* 95. 329-355; 96. 47-68, 369-419.

MOLENAER, Samuel Paul (ed.). 1899. *Li Livres du gouvernement des rois*. New York: Macmillan.

MONSTRELET, Enguerrand de. 1857-62. *Chronique*. Ed. par DOUËT D'ARCQ, L. (SHF, 6 vols.). Paris: Renouard.

MONTREUIL, Jean de. 1963. *Opera* I. Ed. par ORNATO, Ezio. Torino: Giappichelli.

MONTREUIL, Jean de. 1986. *Opera* IV. Ed. par ORNATO, E. – OUY, G. – PONS, N. Paris: CEMI.

OUY, Gilbert (ed.). 1998. *Gerson bilingue*. (Études christiniennes 2.) Paris: Champion.

PANNIER, Léopold. 1873-74. "Les joyaux du duc de Guyenne". *Revue Archéologique*. 26: 158-170, 209-225, 306-320, 384-395; 27: 31-42.

PINET, Mathilde. 1927. *Christine de Pisan 1364-1430: étude biographique et littéraire*. Paris: Champion. Reprinted Genève: Slatkine, 1974.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RENO, Christine. 1992. "Christine de Pizan: At Best A Contradictory Figure?". In: BRABANT, Margaret (ed.). *Politics, Gender & Genre*, Boulder: Westview Press. 171-191.

RENO, Christine – DULAC, Liliane (ed.). 2001. *Livre de l'Advision Cristine*. (Études christiniennes 4.) Paris: Champion.

REY, Maurice. 1965. *Les Finances royales sous Charles VI: les causes du déficit 1388-1413*. Paris: S.E.V.P.E.N.

SOLENTE, Suzanne (ed.). 1936-40. *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*. – (SHF, 2 vol.). – Paris: Champion.

SOLENTE, Suzanne (ed.). 1959-66. *Le Livre de la mutacion de Fortune*. – (SATF, 4 vol.). – Paris: Picard.

THOMAS, Antoine. 1910. "Le Dauphin Louis, fils de Charles VI, amateur de théâtre". *Romania* 39. 373-375.

THOMAS, Antoine. 1930. *Jean de Gerson et l'éducation des dauphins de France*. Paris: Droz.

TUETEY, Alexandre (ed.). 1885. *Journal de Nicolas de Baye*. – (SHF, 2 vol.) –. Paris: Renouard.

VALLET DE VIRIVILLE. 1858. "Notes sur l'état civil des princes et princesses nés de Charles VI et Isabeau de Bavière". *Bibliothèque de l'École des Chartes* 19. DIV. 473-482.

WILLARD, Charity Cannon (ed.). 1958. *The 'Livre de la Paix' of Christine de Pisan*, 's-Gravenhage: Mouton.

WILLARD, Charity Cannon. 1984. *Christine de Pizan: Her Life and Works*, New York: Persea Books.

WILLARD, Charity Cannon (ed.). 1999. *The Book of Deeds of Arms and of Chivalry*, trad. Sumner Willard. Pennsylvania: Pennsylvania State U. P.

WILLARD, Charity Cannon – HICKS, Eric (eds.). 1989. *Le Livre des trois vertus*. (Bibliothèque du XV^e^ Siècle, 50). Paris: Champion.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# A BOETHIAN BESTIARY AND LAELIUS MISUNDERSTOOD

## MORAL AND TEXTUAL CORRUPTION IN THE STIJEVOORT-MANUSCRIPT[1]

ANNELIES VAN GIJSEN
Antwerp University

In 1524, on the 27th of June, a certain Jan van Stijevoort, canon of the Saint-Mary chapter in Utrecht, added two final, concluding roundels to his large manuscript collection of poetry (Lyna & Van Eeghem 1931). In these, he informs the reader of his name and whereabouts, asserting that he copied these poems *om tijt verdrijf* ('as a passtime'). Most of the poems in his anthology are 'refreinen', stanzaic poems with a refrain line at the end of every stanza and usually ending with an envoy. The majority of the poems in Jan's collection seems to originate from the southern part of the Low Countries (Flanders and Brabant), and many of them were probably written in the last quarter of the fifteenth century.

Unfortunately Jan was either a careless scibe, or he had bad copies, or both. His manuscript is full of errors and corruptions. Distorted proper names from the Bible or classical literature[2] can usually be understood from the context, though in some of the more puzzling cases it remain more difficult, or even impossible, to reconstruct the original reading of the text.

At the end of this paper, I will propose a solution to one of the more mysterious references in a 'refrein' in the Stijevoort manuscript. The key to my reconstruction is its supposed relation to its original source of inspiration: the so-called Ghent Boethius commentary, printed in 1485. But first I will test the reader's patience by a digression on a passage in one of the preceding poems, by which I intend to demonstrate that the Ghent Boethius commentary did indeed inspire its author. The subject of this passage, five animals excelling us poor humans in the keenness of one of the five senses, is rooted in medieval tradition. I will first touch

[1] Mijn hartelijke dank gaat uit naar Wilma Wissink, Paul Wackers en Lodi Nauta voor hun hulp, informatie en materiaal.

[2] E.g. *twijsbots* for *twijf Lots* ('Lot's wife'); *Aman* and *Aman* (in the same poem) for *Am(n)on* and *Haman* resp. See also the corrections proposed by Lyna and Van Eeghem 1931 II: 274-281 and 326.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

upon their appearance in some encyclopaedias and compare these with the Stijevoort version. Next, I will point out that some 'exotic' details in the latter are probably derived from the combined influence of Boethius' *Consolation of Philosophy*, and the Ghent Boethius commentary. Finally, I will discuss a few lines from Stijevoort CLXXXIV, which I hope to explain in a similar way.

## FIVE PERCEPTIVE ANIMALS

In his encyclopaedia *Liber de natura rerum* Thomas of Cantimpré points out that some animals have a more acute sense perception than men. The eagle and lynx have better eyesight, the vulture has a better smell, the monkey a finer taste, the spider a more perceptive feeling, and the mole and boar hear better[3]. After this observation, he quotes the following verse:

> Nos aper auditu, linx visu, simia gustu,
> Vultur odoratu precedit, aranea tactu. (Boese 1973: 194)
>
> The boar surpasses us in hearing, the lynx in sight, the monkey in taste, the vulture in smell end the spider in feeling.

In his translation of this passage, Jacob van Maerlant skips the eagle and the mole, and renders the verse quotation as follows:

> Vijfterande creaturen
> Die verwinnen bi naturen
> Ons menscen in onse.v. sinne:
> Linx siet clare, als ict kinne,
> Die ghier rieket vorder ene sake,
> Tsiminkel es van scarper smake,
> Die coppe gaet int ghevoelen voeren,
> Die hever es subtilre int horen. (Gysseling 1981 II 868-73)
>
> Five species of creatures by nature surpass us humans in our five senses. The lynx sees more clearly, the vulture smells from farther, the monkey has a more acute taste, the spider precedes in feeling, and the boar has a more subtile hearing.

In her stimulating discussion of these five 'sense-champions' and their background, Ria Jansen-Sieben presents the classical and medieval background of this idea. As for Aristotle, he thought man superior to all

[3] *Homo in quinque sensibus superatur a multis: aquile et linces clarius cernunt, vultures sagacius odorantur, simia subtilius gustat, aranea citius tangit; liquidius audiunt talpe vel aper silvaticus*. Boese 1973: 194.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

other animals in touch and taste; for the other three senses, he is surpassed by many animals (Jansen-Sieben 1996: 154).

Though Thomas of Cantimpré is the earliest source for the *Nos aper auditu*-verse, he is very probably not its inventor. The order in which he sums up the five animals is certainly not the most usual (Walther 1967-69 nr 18772a).

## THE STIJEVOORT VARIANT: EIGHT ANIMALS

In the Stijevoort collection the five 'sense champions' appear, preceded by three other animals, in a poem on the refrain *Van als mate te houden doet leven langhen tyt* ('Moderation in all things gives a long life'- CLXXX, 3 x 15 + 5 verses). This poem opens with the question: why did Adam, Methuselah, Noah and others live so much longer than people generally do at present? The poet thinks that health and youth will be preserved by moderation in food, drink and lust. The next stanza reads as follows:

Datmen jonghers seer weekelic op wilt quicken
ende vroich stercken dranck te smaken geeft,
Sdrancks smaec cracht doit natuer weken;
mate doit out wercken der jongherheijden,
Non foortse al staetse int coude en sneeft[4] besyden:
Een mate stercket graen van outheyden.
Tmaect den Elephant en tros sterc van leden,
Den Tygris van lopen snel; den beer die heeft
thgehoor nauwer; aen tcoppe ghepyn[5] heeft
Tgherinckst ghevoilen; den gyer onbesneden
die ruijckt subtylst. Dlinxs siet scerpts tallen steden,
Die simme smaect naust, meer dan menschen oyt deden.
Wy doen tlichaem nu meer dan der slanghen spyt
Mate onthoudende, synde gulsich van seden:
Van als maten houden doet leven langhen tijt.

If youngsters are raised with great indulgence
and at an early age will get strong liquor
the power of its taste will weaken nature;
moderation makes old age live actively like youth
even when it would be exposed to cold and snow:
Moderation will strengthen the flower of old age.
It makes the elephant and the horse strong of limbs,
The tiger fast in running; the boar who has

[4] Probably *sneeu* is intended.
[5] I propose to read: *die coppe aen tghespyn*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

the sharper hearing; the spider (at its web) has
the quickest feeling; the uncouth vulture
has the most subtle smell. The lynx sees sharpest everywhere.
The monkey tastes most acutely, more than men ever could.
We do more damage to our (own) bodies than snakes would,
Resisting/refusing moderation, being gluttons in habit:
'Moderation in all things gives a long life'.

Now for the five senses, this text is certainly either directly or indirectly based on the *Nos aper auditu*-verse. But where do the elephant, horse and tiger come from?

Only recently I found the answer to this question: from Boethius' *De consolatione Philosophiae*. We will now first consider the relevant passage from this prose and its Middle Dutch translation.

## BOETHIUS' BESTIARY

The third book of Boethius' *Consolation of Philosophy* discusses the nature of True Happiness. The eighth prose first explains how True Happiness is not to be found in riches, power, fame, or sensual pleasure:

Jam vero qui bona prae se corporis ferunt, quam exigua, quam fragili possessione nituntur! Num enim elephantos mole, tauros robore superare poteritis, num tigres velocitate praeibitis?[6] Respicite caeli spatium, firmitudinem, celeritatem et aliquando desinite vilia mirari. Quod quidem caelum non his potius est quam sua qua regitur ratione mirandum.

Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mutabilitate fugacior! Quodsi, ut Aristoteles ait, Lyncei oculis homines uterentur, ut eorum visus obstantia penetraret, nonne introspectis visceribus illud Alcibiadis superficie pulcherrimum corpus turpissimum videretur?

For think how puny and fragile a thing men strive to possess when they set the good of the body before them as their aim. As if you could surpass the elephant in size, the bull in strength, or the tiger in speed! Look up at the vault of heaven: see the strenght of its foundation and the speed of its movement, and stop admiring things that are worthless. Yet the heavens are less wonderful for their foundation and speed than for the order that rules them.

The sleek looks of beauty are fleeting and transitory, more ephemeral than the blossom in spring. If, as Aristotle said, we had the piercing eye of the mythical Lynceus and could see right through things,

[6] The argument here seems to echo the passage in Job 40 about behemoth and leviathan; it might be relevant that Thomas Aquinas later identified the 'Vehemot' (usually thougt a hippopotamus) as the elephant. To my disappointment, this passage is not discussed in Astell 1994.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> even the body of an Alcibiades, so fair on the surface, would look thoroughly ugly once we had seen the bowels inside.

'As Aristotle said' refers to his *Protrepticus* or *Invitation to Philosophy*, a text of which only fragments have been preserved. In a discussion of the fact that men are often deceived in their perceptions, Aristotle points out that

> ... the human being is nothing and that nothing is secure in the human realm, for strenght, size, and beauty are laughable and of no worth – and beauty seems to be the sort of thing it is only because we see nothing accurately. For if one were able to see as keenly as they say Lynceus did, who saw through walls and trees, how could one ever stand to look at people if one saw of what sort of bad things they are composed? (Aristotle 2002: 21)

Alcibiades is not mentioned in the surviving *Protrepticus* fragments, but he probably figured in the original text, which Boethius did know, as an epitome of human beauty[7]. Lynceus, one of the Argonauts, had very keen eyes and could see through solid matter. His name is usually explained as 'the lynx-eyed'.

Jean de Meun makes the Jealous Husband refer explicitly to this passage from Boethius in his speech on the evil character of women in general. Men who fall victim to women's outward beauty would soon be cured if only they would have lynx's eyes and not be deceived by nice clothes, jewellery and cosmetics. For this is told by *Boeces/ Sages hons et plain de proeces*, who cites Aristotle about *Alcipiadés*[8].

In the Ghent Boethius, printed in 1485 but probably written some thirty years earlier (Goris & Wissink 1997: 138-155), Book III prose 8 is divided into six pericopes. The fourth (*Jam vero qui bona*) and the first half of the fifth (*Forme vero nitor*) pericope are translated as follows:

> Ende zekere, die in de lichamelike crachte seere verbliden fonderen hem up ene harde cleine broosche ende crancke lene. Want sult ghij d'elephanten in grootheden, ende de stiere in cracht passeren moghen? Sult ghij in snelheden de tigren voorlopen? Duermerct de grootheit des hemels, zine vasticheit ende rascheit, ende laet onderwilen dese onreine aerdsche dijnghen te prisene. De welke hemel om dese niet meer es dan omme de redelicheit diene regiert te verwonderne.
>
> Maer hoe snel ende overlijdende es de schoonheit der vormen, ende vluchtiger vele dan de veranderinghe der nyeuwer zomer bloumen! Ende waert, als Aristoteles zeide, dat de lieden useerden van oghen van Linken, zo dat haerlieder ghesichte deur de lichamelijke dicheit

[7] Apparently for this reason, many medieval commentators mistook him for a woman.
[8] *Roman de la Rose*, ed. Poirion 1974: 275, vv. 8931-56.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ginghe, zoude dan niet dat uutwendighe overschone lichaem van Altipiades, d'inaderen van binnen ghesien, met allen ontmaect ende leelic schijnen? (Boecius 1485: r12ra)
>
> And certainly, those who rejoice greatly in physical strenght base this on a very small and fragile fee. For could you surpass the elephants in size, and the bulls in strenght? Will you outrun the fast tigers? Observe the greatness of heaven, its fortitude and velocity, and doing so abandon praising these vile earthly things. Which heaven does not deserve more admiration for these reasons (i.e., its fortitude and velocity) than for the rationality that governs it.
>
> But how short-lived and transitory is the beauty of the (earthly) forms, and much more fleeting than the withering new flowers of summer! And if, as Aristotle says, people possessed the eyes of Linke, so that they could see through corporeal density, then would not the body of Altipiades, very beautiful on the outside, appear disfigured and ugly, if the intestines on the inside could be seen?

## THE COMMENTARIES

In the Ghent Boethius, the first of these pericopes is followed by a commentary of almost two columns; the commentary on the second (of which I only give the first half) is thrice as long.

The commentary begins with a paraphrase of the text, in which the rhetorical question by Lady Philosophy is explained as follows:

> Want ic vraghe (supple)[9] of ghij, o meinschen, groter dan de elephanten zijt, ende staerker dan de paerde of stiere, ende of ghij bij lichtheden of veirdicheden de tigre voorlopen meught. Of sou segghen wilde: Neen ghij, voorwaer, wildij de rechte waerheit lien. (Boecius 1485: r12rb)
>
> For I ask (fill up) if you, o humans, are larger than elephants, and stronger than horses or bulls, and if you by lightfootedness or skill can outrun the tiger. As if she meant to say: No you can't, certainly, if you would admit the very truth.

This is followed by a biology lesson on elephants and tigers, based mainly on Isidore of Sevilla's *Etymologiae*. Next, the logical argument is analysed: 'All things in which brute animals equal or surpass human beings are of little value' (the *maior*, which, according to the commentator,

[9] This word, 'supply', usually replaces a literal quotation from the text or an obvious conclusion for brevity's sake; in the Ghent Boethius commentary, it has been maintained in many places where the full quotation or phrase was actually supplied (possibly by an editor, as I suppose the author would have deleted the 'supple').

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

is self-evident); 'in the things mentioned (i.e. size, strength, velocity) humans are surpassed by animals' (the *minor*), *ergo etcetera*.' For the minor, Philosophy mentions elephants, bulls and tigers; the commentator adds:

> De beer (also de Metriste seit) hoort vele nauwer, de coppe ghevoelt vele gheringher, de ghier riect nauwer, alse de Philosophe tuucht. Dlinx siet vele schaerper; zo doet de valcke, die int wiel vander claerder zonnen staert[10]. De symme ghesmaect naerder ende bet. (Boecius 1485, r12rb)
>
> The boar (as the Metriste says) hears much sharper, the spiders feels much sooner, the vulture smells more acutely, witness the Philosopher. The lynx sees much sharper; so does the falcon, who stares into the wheel of the bright sun. The monkey tastes sooner and better.

Boethius' comparison of human and animal powers, followed by his reference to lynx-eyed Lynceus, probably triggered the link to the lynx and its four fellows. But the Ghent commentator was not the first to include the 'sense champions' in the commentary on III prose 8. One of his direct sources, the Latin commentary by Renier van Sint-Truiden (Angenent 1991), here came up with: 'This argument (i.e. the tiger's qualities) agrees with the fact that humans are surpassed by animals in every one of their five senses, as appears from these verses:

> Nos aper auditu precellit, aranea tactu, vultur odoratu, linx visu, cymea gustu.' (Liege UL 348C: 82r b)

Renier cited the standard form of the verse[11]; for some reason, the Ghent commentator replaced this by a slightly longer version from the Metrista, a Latin hexametrical grammar, which is also cited elsewhere in his commentary[12]. He also differs from Renier in his description of the lynx, which he thinks is a kind of serpent (cf. Jansen-Sieben 1996: 151-52; 158); according to Renier, it is an animal between dog and wolf[13].

[10] The falcon may here have taken the place of the eagle, who is traditionally the bird with the keenest eyesight (see Jansen-Sieben 1996: 157-58) for metrical reasons. 'The wheel' suggests that the Metrista had *solis radios*, 'the sun's rays'.

[11] Denys the Carthusian also quotes *Nos aper auditu praecellit, aranea tactu/ Vultur odoratu. lynx visu, simia gustu* in his commentary on *Consolation* III Prose 8, possibly from Renier, but he postponed it to a more fitting part (*Opera* 26: 350). The Ghent commentary does not seem to draw on Denys's, but probably did use his *Contra perfidiam Mahumetis* as a source for several passages on Mohammed and Islam, as I hope to show elsewhere.

[12] Ms. Wilma Wissink kindly informed me that the earliest Metrista manuscripts were copied at the beginning of the 15th century, and that Renier also occasionally quotes this text, but never mentions its author.

[13] Though Trevet's commentary – also an important source of the Ghent commentary – here gives the same information from Aristotle and Isidore about the elephant, the tiger

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## BACK TO STIJEVOORT: THE HORSE AND THE ADJECTIVES

The one significant detail in the Stijevoort poem that in my opinion points directly to the Ghent commentary is the mention of *tros*, 'the horse'. Boethius mentions *tauros*, 'bulls'; in the Ghent commentator's paraphrase, this has become *de paerde of stiere*, 'the horses or bulls', and the Stijevoort poet drops the bull but retains the horse.

A further explanation is needed to understand why, if he did use this commentary, he omitted the falcon. To me, it seems plausible enough that the poet recognized the *Nos aper auditu*-verse behind the Metrista-variant, and knew that the falcon did not belong to 'the standard five'. He therefore substitutes the Metrista-version by a list which follows the traditional stock and order of the *Nos aper auditu*-verse, but which is more specific. The quality of the superior senses is, as it is in Maerlant, characterized by adjectives; and most of these he did derive from the 'Metrista'-paraphrase in the Ghent Boethius commentary, which is apparent when we compare the sets of adjectives in both texts with those in Maerlant and Thomas of Cantimpré[14].

I think that in this case we may safely conclude that the author of Stijevoort CLXXX took his eight animals from the Ghent Boethius: the elephant and tiger from Boethius' *Consolation*, the horse from a paraphrase by the commentator; the five 'sense champions' were inspired by the Metrista rendering, as phrased in the commentary.

## THE CASE OF STIJEVOORT CLXXXIV: CATO AND 'LILIONS'

Stijevoort CLXXXIV is a 'refrein' on the *o tempora, o mores*-theme. By the first letters of the last stanza it is signed (after minor corrections) *ANTHONIVSVANRISELE* (Lyna & Van Eeghem 1931 II: 291-293). This Anthonius might be a certain *Toenken van Risele*, who lived in Brussels at the

and the lynx, it does not mention the 'sense champions'; neither does pseudo-Thomas Aquinas, who only quotes Isidore on the elephant and the tiger. Thanks to dr. Lodi Nauta I could consult the unpublished edition of Trevet's commentary by the late dr. Silk.

[14]

| | Ghent B c | St | Maerlant | ThvC |
|---|---|---|---|---|
| boar, hearing | *nauwer* | *nauwer* | *subtijlste* | *liquidius* |
| spider, touch | *gheringer* | *tgherinxt* | *gaet.. voren* | *citius* |
| vulture, smell | *nauwer* | *subtylst* | *voerder* | *sagacius* |
| lynx, sight | *schaerper, naerder* | *scerpst* | *claere* | *clarius* |
| monkey, taste | *nauwer ende bet* | *naust, meer* | *scarper* | *subtilius* |

It seems plausible that the Metrista called the spider's feeling *citius*. 'More subtile' occurs thrice, but is applied to three different senses/animals.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beginning of the sixteenth century, and who may have been related to the famous poet Colijn van Rijssele. In 1505, *Toenken van Ryesele* was registered as a member of the local Confraternity of Our Lady of the Seven Sorrows; in 1515, he was sent to Bruges with the famous poets Jan Smeken, Jan Pertcheval and Jan van den Dale. (Van Eeghem 1941: 20-22).

The poem opens with an evocation, or invocation, of the illustrious and all-seeing eyes of God, to Whom all things past, present and future are known simultaneously[15]. Even so, people are blind nowadays and do not fear Divine Justice; they scorn the wisdom of Socrates, who once taught the people in Greece to love the Supreme Good. Each stanza describes and deplores the present moral depravity, concluding that it would be even a lot worse 'if there would be no God and we were not bound to die'[16]. Nowadays, people do not behave in accordance to their social position; they indulge in pride and hypocrisy, and trample on the Lord's commandments. In the second stanza, the text has the following lines, which are rather difficult to understand:

> Dus blyct dat Cathoos wetten[17] al verleeden sijn
> Mer lilions om dat sij sachter van seeden sijn
> worden vanden ghierighe ingel verheven
>
> So it appears that Cato's laws are all passed away,
> But lilions, because they are softer (more lax) of morals,
> are elevated (esteemed? preferred?) by the covetous angel (the spirit of avarice?)

One of the indications of the present immorality is the lost esteem for Cato's morality; it seems that nowadays people prefer 'lilions', whatever these may be.

Now I have to give away my solution first in order to demonstrate the moral downfall of worthy Laelius: a 'bottom up'-explanation will be easier to follow than a 'top down'. Behind these mysterious lines is a kind of comparison between the morals of Cato and those of Laelius, though originally no element of contrast was intended. In this case, we have to go back to Seneca, then to Boethius, and next to the Ghent Boethius commentator to understand the steps by which Laelius eventually became the reprehensible 'lilions' in the Stijevoort-poem.

[15] *O Godlike oghen doerschijnich van lichte/ wien alle dinc teghewordich en present es*, l. 1-2. This very 'Boethian' opening seems to echo the *Consolation* on providence, fate and free will.

[16] Last line of each of the four stanzas: *Waerder gheen God/ en moestmen niet sterven.*

[17] The manuscript here has *weten* ('knowing'); as the verb requires a plural, the original reading was probably *wetten* ('laws').

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## SENECA, CATO AND LAELIUS

In one of his *Letters to Lucilius* (I, 11), Seneca the Younger advises his correspondent always to remember people of admirable conduct, so that they can serve as a mirror of his own moral behaviour. He should always wonder what he would do if one of these exemplary persons could actually see him – as had been the earlier advice of Epicurus:

> Happy is the man who can make others better, not merely when he is in their company, but even when he is in their thoughts! And happy also is he who can so revere a man as to calm and regulate himself by calling him to mind! One who can so revere another, will soon be himself worthy of reverence.
>
> Choose therefore a Cato; or, if Cato seems too severe a model, choose some Laelius, a gentler spirit. Choose a master whose life, conversation, and soul-expressing face have satisfied you; picture him always to yourself as your protector or your pattern. (Gummere 1917: 65)[18]

It is obvious, in this case, that both Cato and Laelius are recommended as praiseworthy gentlemen who both might serve as a model for moral behaviour, though Cato would be more difficult to imitate, as his morals were very severe (*nimis rigidus*). If this is so, Laelius might be a better choice: 'He was in his time a notable orator with a quiet flowing style; his manners were cheerful, his temper was calm; and, as we have seen, he seemed to many the nearest of all the Romans to the ideal of the Stoic sage. He is brought on as the chief speaker in Cicero's *De Amicitia*'(Arnold 1911: ch. 16).

In some of his other letters, Seneca also mentions 'the wise Laelius' as a praiseworthy model of moral conduct. When he warns Lucilius to keep away from crowds, he gives this warning more impact by saying that 'Even Socrates, Cato, and Laelius might have been shaken in their moral strength by a crowd that was unlike them' (Gummere 1917: 33).

Now Cato and Seneca are mentioned in Boethius' *Consolation*: though Boethius clearly sympathised with the platonists in metaphysical matters, he had a great admiration for stoic morality (Brouwer 1990: 28-35). As they were favorite authors where moral matters were concerned, they also got into the Ghent Boethius commentary – with Laelius in their wake. And I think we can localize the dramatic change of Laelius' character by first taking a closer look at his portrait in Book I, and then see what happens to him in Book II.

[18] *Elige itaque Catonem; si hic tibi videtur nimis rigidus, elige remissioris animi virum Laelium* (Gummere 1917 vol. I: 65).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## SO SALTU LELIUM DAER TOE NEMEN

In the *Consolation* Book I, prose 4 Boethius-the-personage[19] utters a long complaint about the injustice of Fate: the bad flourish, and the good are unjustly accused and punished. As a politician, he had always tried to do what he could for the common good, inspired by his noble philosophical convictions:

> This was the reason why I had no alternative but grimly to resist evil and why in the struggle to defend justice I have always been indifferent to the hatred I inspired in men who wielded greater power than mine – an indifference inspired by the knowledge that I had freely followed my conscience (Watts 1969: 41).

The mention of 'free conscience' inspired the Ghent commentator to a long discourse on conscience, quoting Bernard of Clairvaux, Augustine, the Bible and more recent authors (Wissink 1994: 342-52). From Bernard, he takes the remedies for two types of erring conscience. Those whose conscience has been too broad need contrition, confession and satisfaction. Those who are too scrupulous (which happens frequently to recent converts to the mystic life[20]) need a positive example:

> daer in sal hem, seit hi, een yeghelic na dleven van goeden, devoten ende experten personen reghelen ende conformeren, also dat Seneca *Ad Lucillum* in eener epistelen dat raedt, segghende: 'Du suls voor dij selven eenen goeden rechveerdighen persoon kiesen, naer wijens reghele du dij reghelen suls; ende es dij Cathoen daer toe te stranghe, so saltu Lelium daer toe nemen, wiens leven wat sachter ende ghesmieder es (...)' (Boecius 1485: c6va).
>
> in this, he (Bernard) says, everyone should conform to the life of good, devout and experienced persons, as Seneca advises in a letter to Lucilius, saying: 'You should choose yourself a good upright person, after whose conduct you will rule your own life; and if Cato is too strict for you, you should take Laelius, whose way of life is somewhat softer and more flexible (...)'

Bernard's text still has to be identified; I can not decide whether the commentator has taken Seneca's advise directly from *Ad Lucilium* I, 11, or from one of his other sources. Anyway, it is obvious that here Laelius is a positive model, as he is for Seneca.

[19] In his Introduction, the Ghent translator/commentator points out that Boethius-the-author shows his great and praiseworthy humility by picturing himself as a stupid person for the sake of his readers, though of course he knew better.

[20] *die sonderlinghe den ghonen meest ghebeurt, die nieuwelincx ter kennesse commen sijn ende in duchte ende in minne leven*, c6va.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ENDE DESE VOLGHEN BET LELIUM NA

In Book II, Philosophy points out that Fortuna is fickle, that wordly power and glory are transitory, and that we are all mortal. The seventh metrum contains the famous verses

15 ubi nunc fidelis ossa Fabricii manent,
quid Brutus aut rigidus Cato?

Where now the bones of staunch Fabricius?
Where lies unbending Cato, Brutus where?[21]

Here, the Ghent translation takes (or reproduces) a liberty:

Waers nu tghebeente van Platone?
Waer eist van Brutus of van Catone? (Goris 2000: 366-67)

A few pages further, he explains that he replaced Fabricius by Plato because of the rhyme and for shortness' sake, offering two more litteral translations of the same two lines[22]. But first, he explains who Plato, Brutus and Cato were. He refers to their biographies by Lucanus.

> Cathon, seit hi, stelde strange wette, die hij vromelijc wachte en onderhielt, omme dat hij de vyanden duchtelijc wesen wilde. (...) Ende onse text na dLatijn stelt hier van hem dat hij vroom, staerc ende onbughelijc was, ghestade ende vulstandich in zijnen doene.
>
> Cato, he (Lucanus) says, made strict laws, whom he bravely guarded and maintained, because he wanted to be feared by the enemies. (...) And our text (Boethius) in the Latin here says of him that he was brave, strong and unbending, constant and perseverant in his ways.

It is clear that the commentator understood *rigidus Cato* as a very positive description. Apparently the line reminded him of the *nimis rigidus* in Seneca, as he continues:

> Men vindt er, es te peinsene, nu zulker Cathoenen weinich, zij ne helden of bughen wat ter eener zijde. Ende dese, also Seneca zeit, volghen bet Lelium na die wat zachter of wat gesmieder was dan hij. Zij slepen emmer met uutsette ende verstelle de zaken voort elc zijnen tijd, diemen met wijsheden en cloucheden bet slechten zoude. Ende ghebeurt onderwilen midsdien ende bij harer flaeuheit ende dissimulacie dat grote meschieve rijsen, daermen ten beghinne wel in hadde

[21] In the first chapter of his *Philobiblon*, Richard of Bury mentions Alexander, Julius Caesar, *fidelis Fabricius et Cato rigidus*, but not because the places where their bones rest are forgotten, but because books have kept them in memory: *hodie caruissent memoria, si librorum suffragia defuissent.*

[22] The 'Plato'-variant also occurs in an earlier French translation; see Cropp 1987: 82-83 and n. 53.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

voorsien met cleiner dinc. Dese ne willen hem voor ghemeinen oorboor niet waghen, maer laten aercheit en quaetheit rijsen, ende ne zijner in tijds niet jeghen alsmen de quaetheit keeren zoude. (Goris 2000: 365)

It is to be supposed that nowadays few of these Cato's can be found who do not bend from the right way. And these, as Seneca says, rather follow Laelius who was somewhat softer and more flexible than he. These always postpone and change things all the time, that had better be settled with wisdom and firmness. And this and their weakness and slackness often cause great trouble, that could have been solved at their beginning by a small measure. These do not want to risk themselves for the common good, but allow badness and evil to rise, and do not act when timely opposition is required.

Here Laelius is no longer presented as a positive example of virtue, be it not as rigid as Cato's, but as a contrast: Cato's days are over, and everyone is now weak and slack. It is difficult to grasp how this 'slip of the mind' could take place. The commentator might have thougt that if *rigidus Cato* is a perfect model of virtue, it is a flaw to be less rigid than he. Laelius was less rigid, like most people nowadays, so he and they are equally bad. He repeats his phrase from Book I (*wiens leven wat sachter ende ghesmieder es*) almost to the letter (*die wat zachter of wat gesmieder was*), but the word *sachter* ('softer') is now no longer seen as a positive quality, but as weakness or slackness.

## Laelius' further corruption

This seems just how Anthonius van Risele got his negative image of Laelius – to him, he represented moral corruption, as opposed to Cato and his laws as an ideal of moral rectitude.

After this decline, an additional textual corruption in the Stijevoort version has so far saved poor Laelius from being exposed as what he certainly was not in 'real life'. The subject in the line *Mer lilions om dat sij sachter van seeden sijn* might be explained in two ways: either *lilions* is not a plural but a genitive, like *Cathoos* in the preceding *Dus blyct dat Cathoos wetten al verleeden sijn*. It would then be a contracted form of 'Laelius' wetten'[23]. This does not seem very plausible, because *sachter van seeden* seems to imply a person or persons, not laws. Therefore *lilions* here clearly suggests a plural. The plural of the verb *sijn* might, in the original, have been connected to Laelius' morals. So we might reconstruct a line like

[23] I owe this option to Froukje Degenaar.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maer Lelius' seden omdat sij sachter zijn

This does not solve the great difficulties in the next line, but it seems to make more sense.

I hope to have convinced the reader (and first of all, of course, my very memorable colleague Herman Braet) that details in two of the poems in the Stijevoort manuscript were actually inspired by the fascinating Ghent Boethius commentary. One of these may have been written in Brussels in the first decennia of the sixteenth century; it is impossible to decide wether both poems were written by the same author, though in my opinion this is an attractive idea. In spite of (or possibly even because of) the bad quality of his transcriptions, a further exploration of Jan van Stijevoort's beautiful collection of early modern poetry and its origins and sources might contribute to the discovery of many hidden treasures.

## REFERENCES

ALARCÓN, Enrique (ed.). 2004. Guillelmi Wheatley *Expositio in Boethii De consolatione Philosophiae*. Textum Parmae 1869 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit. http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html.

ANGENENT, Michiel P. 1991. "Het Gentse Boethiuscommentaar en Renier van Sint Truiden." *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 107. 274-310.

ARISTOTLE 2002. *Invitation to Philosophy* (*Protreptokos Filososofias*). Ed. and transl. by D.S. Hutchinson & Monte Ransome Johnson. Toronto: partly published at: http://www.chass.utoronto.ca/~phl102y/Protrepticus.pdf.

ARNOLD, E. Vernon 1911. *Roman Stoicism*, London: Routledge & Kegan Paul. See also: http://www.geocities.com/stoicvoice/journal/1003/ea1003b1.htm

ASTELL, Ann W. 1994. *Job, Boethius, and epic truth*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

BOECIUS 1485. *De Consolatione Philosophie* [Latin tekst, Dutch translation and commentary]. Gent, Arend de Keysere, 3 mei 1485. Copy used: Ghent, Universiteitsbibliotheek, G2.

BOESE H. (ed.). 1973. *Thomas Cantimpratensis Liber de natura rerum*. Editio princeps secundum codices manuscriptos. Teil I. Text. Berlin: Walter de Gruyter.

BOETHIUS, see: BROUWER 1990, COOPER 1902, O'DONNELL 1990, WATTS 1969.

BOETHIUS, Gentse: see BOECIUS

BROUWER, R. F. M. 1990 (transl., introd., notes). Boëthius. *De vertroosting van de filosofie*. (Ambo –Klassiek) Baarn: Ambo.

COOPER, W. V. 1902 (transl.) Boethius: *The Consolation of Philosophy*. The Temple Classics. London: J.M. Dent, 1902.

CROPP, Glynnis M. 1987 "*Le Livre de Boece de Consolation*: from translation to glossed text". In: A.J. Minnis (ed.). *The Medieval Boethius. Studies in the Vernacular Translations of 'De Consolatione Philosophiae'*, 63-88. Cambridge: D. S. Brewer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIONYSIUS Cartusianus. *Opera Omnia*. Vol. 26. Tournai: Typis Cartusiae S. M. de Pratis. 1906.

GORIS, Mariken – WISSINK, Wilma. 1997. "The Medieval Dutch tradition of Boethius' *Consolatio Philosophiae*". In: HOENEN, Maarten J. F. M. – NAUTA, Lodi. *Boethius in the Middle Ages; Latin & Vernacular Traditions of the* Consolatio philosophiae. 121-165, esp. 138-155. Leiden etc., 1997.

GORIS, Mariken. 2000. *Boethius in het Nederlands; Studie naar en tekstuitgave van de Gentse Boethius (1485), boek II*. (Middeleeuwse Studies en Bronnen LXXII.) Hilversum: Verloren.

GUMMERE, Richard M. 1917. Lucius Annaeus Seneca. *Moral Epistles*. Translated by –. (The Loeb Classical Library.) Cambridge, Mass.: Harvard UP,1917-25. 3 vols. Also on: http://www.stoics.com/seneca_epistles_book_1.html; http://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep.shtml.

GYSSELING, M. (ed.). 1981. *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)*. Reeks II: Literaire handschriften. Deel 2. Der Naturen Bloeme. 16-416. 's-Gravenhage: M. Nijhoff.

JACOB van Maerlant: see GYSSELING 1981.

JANSEN-SIEBEN, Ria. 1996. "Maerlants zintuig-kampioenen." In: *Queeste, Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden* 3. 151-161.

JEAN DE MEUN: see Poirion 1974.

LYNA, F. – VAN EEGHEM, W. 1931. *Jan van Stijevoorts Refereinenbundel Anno MDXXIV*; Naar het Berlijnsch handschrift integraal en diplomatisch uitgegeven. 2 vols. Antwerpen: De Sikkel. Also published at http://www.dbnl.org/tekst/stij001refe01/.

MAERLANT, see: GYSSELING 1981.

O'DONNELL, James J. 1990. *Boethius' Consolatio Philosophiae*, edited, with a commentary, by –. Bryn Mawr College: Bryn Mawr, PA. Series: Bryn Mawr Latin Commentaries. Also published at http://etext.lib.virginia.edu/latin/boethius/consolatio.html

POIRION, Daniel (ed.). 1974. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. Paris: Garnier-Flammarion.

RENERUS de Sancto Trudonis. *Commentarium in Boethium*. Manuscript Liège UL 348 C.

RICHARD of Bury. *Philobiblion*. Text without further references published at: http://www.informalmusic.com/latinsoc/debury.html

SENECA, see: GUMMERE 1917.

SILK, E.T. s.a. (ed). *Expositio Fratris Nicolai Trevethii Anglici super Boecio De Consolacione* (unpublished typoscript).

THOMAS AQUINAS. 1965. *Expositio super Iob ad litteram*. Textum Leoninum Romae 1965 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit. http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html.

Pseudo-THOMAS AQUINAS (William Wheatly): see ALARCÓN 2004.

THOMAS van Cantimpré. See: BOESE 1973.

TREVET. See: SILK s.a.

VAN EEGHEM, W. 1941. "Biobibliographica V-VII". *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (Juni 1941). 22-23.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WALTHER, H. 1967-1969. *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*. 6 vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

WATTS, V. E. 1969 (transl. and introd.). Boethius, *The Consolation of Philosophy*. The Penguin Classics. Harmondsworth. Penguin Books Ltd.

WISSINK, Wilma. 1994. "'Dolinghe der consciencien'; Adviezen voor een gerust geweten in de "Gentse Boëthius"." In: REYNAERT J. e.a. *Wat is wijsheid? Lekenethiek in de Middelnederlandse letterkunde*, 337-352 and 456-463. Amsterdam: Prometheus.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# FRENCH PROVERBS FROM THE MOUTHS OF ENGLISH PREACHERS?

SIEGFRIED WENZEL
University of Pennsylvania

In all ages preachers have taken delight in seasoning the meat of their sermons – whether it was freshly cooked or warmed over – with a proverb or two. By stating a truth that 'we all know,' proverbs appeal to common sense and communal wisdom; and by doing this in a pithy form, which in its brevity may use familiar images or even echo a well-known fable or story, they are eminently memorable: aren't we all in the same boat, sailing between Scylla and Charybdis, and unless we watch our step, liable to fall from the frying pan into the fire? Medieval preachers were, in this regard, no different and quoted such sayings for their common wisdom, authority, and rhetorical appeal. The texts left by French preachers of the thirteenth, fourteenth, and fifteenth century are full of vernacular proverbs[1], and the same is true of sermons made in other European countries. Through the Middle Ages, sermons were written down in Latin, but the proverbs often retained their vernacular form. This feature has a special value for fourteenth-century England. Since during that period the knowledge and use of French among certain social groups – the better educated and the nobility – gave way to English, one may ask whether and how this change was also reflected in contemporary preaching[2].

To answer this question requires not only knowledge of the surviving textual material but a good deal of circumspection in handling it, because the study of medieval preaching in general is plagued by a number of notorious difficulties[3]. That our records of medieval preaching survive

[1] Especially Nicholas de Biard (middle of the thirteenth century) began many of his Latin sermons with a French proverb; see Hauréau (1890-93: 2:85-99, 2:279-84, and 6:262-63). For proverbs in the body of other collections by French preachers, see Hauréau (1890-93: 2:68-72; 3:108, 110, 113-14, 136, 154, 279-80, 284, 297, 302-3, 342; 4:21, 24, 42, 44, 62, 65, 67, 71, 93, 97, 100-01, 104, 117-124, 131, 137, 141, 142, 143, 146-7, 152-3, 155, 158, 161-3, 170, 172-7, 180-1; 5:37, 42, 49, 158; 6:68-73).

[2] The authoritative study of what languages were spoken by whom in post-Conquest England until the early fourteenth century is Richter (1979), presenting a fine collection of relevant statements from (mostly printed) medieval sources.

[3] This essay is based on prolonged study of late-medieval sermons from England (Wenzel, 2005), where interested readers will find descriptions of the sermon collections

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

overwhelmingly in Latin is less of a problem, since quoted vernacular proverbs are usually (though not always, as we shall see) written out in their native form. But since our evidence survives only in writing, we can never be certain about what was actually said in the pulpit; the relation between a preacher's spoken words and what has survived in the written text is varied and complex. Another large difficulty concerns the audience before whom a sermon was given: was it lay, or clerical, or mixed? and if lay, what social levels did it include? Normally, the Latin texts give us very few if any hints. These obstacles may well be forbidding. Yet keeping them in mind, it is not impossible to tease out of the surviving sermon material written by Englishmen in the fourteenth and early fifteenth centuries some indications about the practice of quoting French to an English audience.

I begin with the *Summa praedicantium* by the Dominican John Bromyard. This huge encyclopedia provides information and instruction on 189 theological and moral topics in alphabetical order. It was written in the 1330s and was intended to help preachers in their task by adding to doctrinal matters a vast amount of authoritative quotations, stories and fables, and even lists of themata for given occasions[4]. In this book Bromyard quotes or uses a number of *English* words, glosses, sayings, proverbs, and even verses, but these are far outnumbered by such material in *French*. A rough count reveals about forty French proverbs that are explicitly introduced as such[5]. To these can be added another eight that are here recorded only in Latin[6]. When one considers that many times Bromyard also quotes in French the punchline of a story that has the force

mentioned here as well a discussion of the major problems inherent in medieval sermon studies ('Prolegomena').

[4] I use London, British Library, MS Royal 7.E.iv. References are to the respective article followed by its alphabetical number and the paragraph, and the folio in the Royal manuscript; for example: 'Bellum, B.II.56 (f. 73rb)'. The occurrence of vernacular proverbs varies in other manuscripts and in the early printed editions. For the date of composition of the *Summa* see Boyle (1973).

[5] E.g., *Ideo in proverbio dicitur: Qi plus auera a plus grant dolour morra*, Avaricia, A.XXVII.47 (f. 64va); *vt verificetur prouerbium quod dicitur: Yl nest past syres de son pays qi de ceo gentz est hays*, Bellum, B.II.56 (f. 73rb); *Prouerbium est quod amer et hayer troi coraument font faire meynt fauz iuggement*, Visitacio, V.VIII.36 (f. 616va). None of these is listed in Morawski (1925) or Hassell (1982).

[6] For example: *In gallico prouerbium est quod cor non desiderat quod oculus non videt*, Adventus, A.XIII.14, f. 28va; repeated at Gaudium, G.I.29 (f. 205ra). In addition, Bromyard frequently quotes a *proverbium* in Latin without stating *in gallico*, but whose popular tone or content would suggest a vernacular saying, as for instance: *Quibus accidit sicud gallinis, de quibus dicitur in prouerbio quod sunt surde in autumpno*, Oracio, O.V.27 (f. 388ra).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

of a proverbial saying[7], and beyond all this many French expressions and single words[8], one gets the impression that his native tongue may have been French. In fact, he clearly was functionally trilingual, which is shown in a nutshell when he remarks that in the courts of unjust men only a monetary gift will succeed:

> In curiis namque illis, qi uult doner, len ley uult pardoner, et qi donne len luy pardonne, quia nomon ne may in þere court diebus istis god do, botte þe conne singge dedero. (Hoc est dictum: Nullus potest in curiis illorum aliquid expedire nisi cantauerit dedero.)[9]

Gathering useful material for preachers continued in fourteenth-century England, and it is instructive to look at a later work that in some ways mirrors Bromyard's, even if on a much smaller scale. This is the commonplace book compiled in 1372 by the Franciscan John of Grimestone[10]. The book is well known to literary scholars because it assembles a large number of English verses and poems. It also holds some French material, but here the proportion of French to English is exactly the reverse of that in Bromyard. Among the over two hundred English items I find only seven in French: five well-attested proverbs[11], a saying that may be part of a popular song[12], and a longer item that lists topics for meditation[13]. The imbalance between the two vernacular languages may

[7] E.g.: A citizen of Chartres once gave a Parisian a great feast, but when the Chartrian visited his Parisian guest in turn, he only received a polite greeting. When the Parisian was reproved for this, he said, *Mieuz vaut vn bien vine de Pariz que tote la feste de Chartreez.* Honor, H.IV.19 (f. 232ra-b).

[8] In many instances the text is genuinely macaronic, that is, the French element is not a quotation or a gloss but an integral part of the sentence syntax, as for instance: *fabule habent quod olla enea volente hurtir cum lutea* (f. 34ra), *facit homines diu paylarder* (f. 50va), *quando corpus serra sache extra lintheamina* (f. 50va), *the devil accipiet pur l'escot corpus et animam* (f. 89vb), *quod non possunt facere per le passegaumbe faciunt per incrok* (276vb); etc. See also the following note.

[9] Iusticia, I.XIII.13 (f. 276va). The sentence in parenthesis is a marginal addition, marked to be inserted. To 'sing *si dedero*' alludes to a well-known Latin proverbial tag used in sermons and Middle English literature in condemning the need to grease the palms of judges. Walther (1969) gives *Dum cano 'Si dedero' protinus mea commoda quero* as no. 4838 (my punctuation) and lists several English manuscripts.

[10] Edinburgh, Advocates' Library MS 18.7.21. The manuscript is briefly described, and the English material is listed, in Wilson (1973).

[11] *Ke bien eyme tard ne vblye* (f. 17v); *Tel est le seignur tel est la mene* (f. 21); *Ki a grant mesure apronte, a grant deit rendre* (f. 101); *A tele gayne teu cutel* (f. 101).

[12] *Tote ioye vynt de bien amer* (f. 17v). The same occurs also in a thirteenth-century alphabetical dictionary of preaching material, attributed to Nicolas de Biard, inc. *Duplex est abstinencia, detestabilis et laudabilis*, in Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 542, f. 4v.

[13] *Ky voet deuocioun auoyr / les pointz ensuaunts doyt penser*, f. 46; fourteen lines in all.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

well reflect the greater concern with affective piety in Franciscan preaching (presumably addressed to the common people), as against the Dominican John Bromyard's desire to furnish intellectual formation (for the clergy). But it surely also reflects the linguistic change taking place in English society. It is, however, noteworthy that even at this date an English collector of preaching material should have included some French proverbs.

Grimestone's commonplace book and Bromyard's *Summa praedicantium* are handbooks for preachers, and we must now turn from their efforts to collect as much relevant material as they could find in whatever language, to actual sermons. Did English preachers in fact use French proverbs in the pulpit? Fortunately, Bromyard himself also left two collections of sermons. His *Distinctiones* is a regular cycle of 155 short sermons for the Sundays and feast days of the year, including saints' feasts[14]. French material in these sermons occurs with about the same frequency and variety of forms as in the *Summa praedicantium*. At least seven French sayings are either marked as proverbial, or can be found in the modern lists of Middle French proverbs, or have the characteristic features of proverbial sayings[15], and – again as in his *Summa* – Bromyard also quotes at least one vernacular proverb in Latin[16]. The other sermon collection attributed to Bromyard, called *Exhortationes*, similarly contains seventy-six temporal and saints sermons in the order of the Church year and is likewise preserved in only one known manuscript[17]. It, too, holds a number of French words and phrases as well as two proverbs also recorded elsewhere plus one proverbial saying[18].

Bromyards's use of French proverbs in his Latin sermon texts parallels what one finds in other sermon collections by English authors from the same period. A Dominican preacher's book written c. 1300 contains a good amount of *English* material, ranging from single words and glosses

[14] Preserved uniquely in Bodleian Library, MS Bodley 859, written in the fifteenth century.

[15] A fine example is the battle of proverbial wit between a bishop and a cleric. The latter is reproached for his poor clothes and replies, *Habitus non facit nec defacit monachum, nec peccatum est in habitu sed in corde*. To which the bishop answers: *Qualem te video, talem te spero et iudico – tel te voy, tel te espoyr; vbi video fumum, estimo ignem*, f. 167.

[16] *Vulgariter dicitur in Francia: Sus quid sompniat nisi furfur?* f. 225v.

[17] Cambridge, University Library, MS Kk.4.24, ff. 1ra-114va. The attribution of the two collections to Bromyard is discussed in Wenzel (1994: 35-36 and n. 13).

[18] *Que le bien voyt et le male prent a bon droyt se repeent* (f. 43va); *Veuz chien est mal a mettere en lieu* (f. 99va); *Vilis et reatus coram Deo, iuxta illud: Cil est vylayn que diex het* (f. 22rb).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

to meditative poems[19]. It also offers a much smaller amount of *French* material, including one proverb in French, another recorded in Latin, and two proverbial sayings[20]. In contrast to Bromyard's two collections, the sermons in this manuscript do not form a regular cycle but occur in a random order together with sermon outlines, notes, and *exempla*. This, therefore, is more of a working book and, I would argue, brings us closer to material of whose use from the pulpit we can be more certain. The same is true of a collection of sermons that the Benedictine John Sheppey (later bishop of Rochester, 1353-1360) heard in his student days at Oxford and collected in Oxford, Merton College MS 248. This interesting collection preserves the names of several preachers active in the 1330s. It contains a significant amount of English material, mostly such as was used for structural purposes (see for instance Wenzel (1985)), and – once again – a smaller amount of French. The latter includes a curious 'etymology'[21] and several verse items of the kind I have elsewhere called 'message verses' (Wenzel 1978: 74 and passim). One is a *memento mori* inscribed on a tomb:

> Tot fust autruy et puis fut men,
> Ore est autrui et ieo nay ryen (f. 145ra; Morawski 2404).

Another concludes a Latin *exemplum* about an emperor's daughter who was found sleeping with a man and had her hair cut off. When the girl reappears before her father with her hair grown back, the emperor says in French:

> Sage fut qi le fist,
> Mes mout plus sage qi le desizt [?].
> Qe le ait fait ne face mes,
> Et qi le sciet sey tigne en pes (f. 133rb).

But the most interesting French item in this manuscript is a brief debate between Heart and Eye, in which the heart accuses the eye of harming the soul with its (sinful) looking, the eye excuses itself by saying, 'It's not me but you in your sinful thought,' and so on. The debate is resolved

[19] Oxford, New College MS 88; analyzed in Wenzel (1998).

[20] *Sicut eciam in gallico dicitur: Meux uaut un 'tien' ke deus 'tu aueras'* (f. 99v); *Sed dicitur gallice: Qui iniquo seruit, totum seruicium perdit* (f. 198v). A monk sees St. Thomas at prayer and says, *Thomas, Thomas, bien poez estre leez ke buche a buche auez parle a Iesu Crist* (f. 31v). A toad feeds coin to a greedy rich man: *Ore verret vileyn pute fin prendre* (f. 372). There is also a French prayer of twenty lines beginning *Duz sire Iesu Crist ki pur nus sauuer / Suffrites wostre seint cors en la croyz pener* (f. 477, in a formal hand).

[21] *In gallico chiualer dicitur quasi valer a chef, quasi valens / capiti*, f. 148ra-b.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

by Reason stepping in and deciding that the eye should weep for its evil looks, and the heart should grieve for its evil thoughts. The account of this *disputacio* is first given in Latin, after which the text continues: *Et sic fit exposicio in Gallico et post erit in Anglico*. Which indeed happens, first in five rhyming French couplets (*Cor: Tu m'as hony de ton mau regarder*...) and then in corresponding English lines (*Istud faciliter dici potest in Anglico: þe herte seiþ to þe eie þus: þou vs ast shend þoru þi fol loking*..., f. 132rb)[22]. The preacher of this sermon was the Franciscan Laurence Bretoun, fifty-fifth lector of the Oxford convent, c. 1335[23]. Though his surname may indicate French descent, this sermon is full of English verses that far outnumber the French material included. What is of special interest here is that in the sermon made in the 1330s the debate is given first in French and then rendered into Middle English. Now, the English form itself has been preserved in two later manuscripts. One is John of Grimestone's commonplace book of 1372 mentioned earlier[24]; the other is Cambridge, University Library, MS Ii.3.8, written in the early fifteenth century, where the entire sermon appears in a redacted form[25]. In neither instance is the English version accompanied by its French (or for that matter, Latin) counterpart. This is precisely as it should be, according to conventional wisdom: by 1372, and even more so by the early fifteenth century, preachers in England were no longer likely to quote a poem or a proverb in French.

Or were they? The Cambridge manuscript actually reveals a more complex story. Besides this debate without French it also contains at least two French proverbs. The first is in fact introduced in that language: *Dit le francis: fol est que puz elire e pre[n]t le pire*. It is not translated into English, though the written Latin context when spoken in English would

[22] The entire debate was edited by Brown (1915). A similar debate in seven Latin stanzas was written by Philip the Chancellor (died 1236); see AH 1886-1920: vol. 21, no. 168 (pp. 115-116).

[23] Emden 1957-59: 1:261. The sermon is for Corpus Christi, on the thema *Panem de caelo praestitisti eis omne delectamentum in se habentem* (Wisdom 16:20), marked as such. It begins with the unusual address *Boni homines et mulieres* (later in the sermon, *Karissimi*).

[24] Here the English text stands alone, with only introductory phrases in Latin; edited by Brown (1915: 198).

[25] The English lines have been edited in Stemmler (1975: 6). The preacher is explicit about his language: *Et hic vobis narrabo vnam disputacionem seu placitum inter cor et oculum. Primo vobis narrabo in Anglico*... There is no *secundo* (f. 70r-v). In this manuscript the sermon is not assigned to a specific occasion, and the fifteenth-century scribe evidently did not understand the unusual address form, which he rendered as *Boni et mali h'i* (f. 66).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

have made its meaning clear[26]. In contrast, the second: *Dicitur in Gallico: 'Legerement va que bel amy a'* is at once translated into English and adapted to the sermon context: *He may go wel lith þat hat Crist to loteby*[27]. Both sermons address *Reuerendi mei*, which most likely indicates a clerical audience, and are written in the earlier fifteenth-century hand. They also contain a wealth of English material and now and then even slip into genuinely macaronic syntax. Why did this preacher quote French proverbs? Maybe he had nothing quite like it available in English. He may also have enjoyed quoting a bit of French, whether intending thereby to show off or expecting that it would fall on some receptive ears as a familiar truism. In any case, in one instance he felt no need to translate it at once into English, in the other he did. One can see the latter procedure followed with another French saying in the same manuscript, a message verse appearing in a note outside the sermons proper but obviously recorded for the use of preachers. This is the Tale of the Three Cocks: A noble lady has three cocks, who witness her committing adultery. At their crowing the lady asks her maid what they are saying. The first cock had crowed, 'There is one in this house / Who does wrong to our spouse,' and is promptly killed. The second crowed, 'My companion has been killed for the truth,' and he is killed, too. But the third cock crows, 'Hark and see and hold thee still, / And in this world thou'lt have thy will!' and he is allowed to live (Tubach, 1969: no. 1134). Now, in the Cambridge manuscript the version of this popular tale assigns different nationalities to the three cocks: English, French, and Italian, and has them crow in their respective languages. Thus the second cock says, *Pur dire verite / nostre frere est tuwe*, and his crow is reported by the maid as, *Seste cok dist en son chaunsoun / ke pur verite mort est soun compeynoun*. Both the fictional *domina* and her *domicella* (who in this version is called *Damoycele Verite*) understand French[28], but the preacher has to translate it for his (unspecified) audience: *Et potest sic dici anglice*, followed by actually two different renderings[29]. The tale itself enjoyed a

[26] *'Faciens peccatum eligit nociuum et respuit optimum. Dit le francis.... Qui habet scienciam boni et mali habet eleccionem istorum. In hec contempnit partem bonam faciens peccatum diligit et odit Deum...* Cambridge, University Library MS Ii.3.8, f. 80v (recent foliation).

[27] F. 83v. *Loteby* = 'lover, paramour'; the writer responsible for this and other sermons in this collection is fond of (courtly) love imagery, though *loteby* seems to have had negative connotations (as did of course *bel ami*).

[28] Only the *domicella*, like a genuine *au-pair* girl, understands the Italian.

[29] The entire note is edited in Erb (1971: 82-83).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

good deal of popularity in the fourteenth and fifteenth centuries, but the different nationalities of the cocks are, to my knowledge, unique to this version.

Such use of French proverbs in actual fifteenth-century sermons that were presumably delivered in English appears again in another sermon collection of the same period, which deserves closer analysis. This is Worcester, Cathedral Library, MS F.10, made up of several booklets written by a large number of scribes, possibly at Oxford (Thomson, 2001: 10-13). Like the Cambridge manuscript, it gathers a number of sermons in random order and certainly from various sources. Several of its sermons can be tentatively dated, the latest to 1427 or 1432. In the 167 Latin sermons occur at least two French proverbs. The first appears in a sermon for the vigil of Ascension, which variously addresses *Fratres*, *Karissimi*, and *Domini reuerendi* – hence presumably an audience of clerics and perhaps monks. In recommending contempt of the world, the anonymous preacher speaks of self-knowledge and four things that hinder it: one's physical beauty, public esteem, health, and possessions[30]. The lines and much of the context come from the *Meditationes piissimae*, often attributed to Bernard of Clairvaux (PL 184:490). All four are shown to be worthless. Public esteem in particular is deceptive because it often is granted, not for one's character but rather for one's bank account. To drive this lesson home, the preacher briefly alludes to the story of King Lear and his eager questions how much his daughters love him. The one he loved most answered him: *Quantum habes tantum vales, tantum te diligo. Gallice: Tant as, tant vaus, et taunt vous eyme.* The French is not translated into English, and the Latin sermon text moves at once to the next point.

The other case occurs in a funeral sermon for Lady Blackworth. Funeral preachers of the later Middle Ages, especially Benedictines, were extremely fond of punning on the name of the deceased, and so here the anonymous preacher has chosen for the thema of his discourse *Nigra sum et formosa* (Song of Solomon 1:4), which he tells his audience may be translated as 'I am Blackworth.' The sermon is of course also very moral and furnishes another occasion to warn the audience in general not to put their trust in worldly goods, because:

[30] *Quatuor sunt que impediunt hominem a sui cognicione secundum Bernardum, scilicet:*
*Forma, favor p[opuli], feruo[r] iuvenilis, opesque*
*Surripuere [tibi] noscere quid sit homo.*
F. 101vb, recent foliation.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

They are lent to us for a while as long as we live in the house of this world. But as soon as we leave this house, the doorman – Death, who is the doorman of the world – takes all goods from us and gives them to others. He will send us forth naked just as we came naked into the world. Whence we read about a very rich man, that after his death he appeared to a friend of his, naked and in tatters. And as his friend asked him why this was so, he replied:

Tut fust autry, euyent fu mien.
Ore tut est autry, et jeo nay rien.

Do you wish to see these things proven in your sight? Let us turn to this lady, whose Sabbath day has now come. Let us ask her what she thinks. Tell us, Lady Blackworth, what are the world's glory and these aforementioned vanities worth in which people take their pride? You once were beautiful in your body, of noble blood, famous in social honors, and rich in possessions and wealth. All this you had, and now you can say about it:

Now all men mowe sen be me
In wordys joyes is vanyte...[31]

It may be objected at this point that the two French sayings are not genuine proverbs but message verses or punchlines in a story. There is some truth to this, especially if one believes one can neatly distinguish between them. But it can be shown that certainly for the preacher(s) involved the lines were proverbial, and that in fact they cast an interesting light on how a punchline becomes proverbial. The first, *Tant as*, is remotely borrowed from Wace's *Brut*, where it translates Geoffrey of Monmouth's *Quantum habes*, as it does in this sermon (Geoffrey of Monmouth, 1929: 264; Geoffrey of Monmouth, 1951: 47; Wace, 1938-40: line 1742). That in the later Middle Ages it had gained a proverbial character seems clear from the fact that Chaucer's friend John Gower (c. 1330-1408) used it without the story and exactly as if it were a

[31] *Comodantur nobis ad tempus dum in domo huius seculi conuersamur, sed mox vt hanc domum eximus, custos porte, idest mors, que est ianitor mundi, nos omnibus bonis spoliabit tradetque aliis sic quod nos nudos eiciet sicut nudi sumus ingressi. Vnde legitur de quodam ditissimo quod post mortem apparuit cuidam amico nudus et dilaceratus, et sciscitanti causam respondit: 'Tut fust autry euyent su mien ore tut est autry et jeo nay rien.' Vultis videre premissa ad oculum demonstrata? Conuertamur ad hanc dominam, cuius iam sabbati dies aduenit. Queramus ab ea quid si[bi] videtur: Dic, o domina de Blacworth, que valeat gloria mundi et vanitates predicte in quibus solent homines superbire? Tu dudum fuisti corpore decora, sanguine generosa, celsa honoribus, ampla dominiis atque diuiciis. Hec omnia habuisti et de omnibus sic iam potes proferre: 'Now all men mowe sen be me, In wordys joyes is vanyte...'*, f. 210. The English speech comprises five rhyming couplets altogether. See also Owst (1961: 530). I have been unable to identify Lady Blackworth.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

proverb: *Om dist, 'Tant as tant vals, et tant / Vous aime'*[32]. The other line, *Tut fust*, had appeared several generations earlier as an inscription on a tomb (in Merton 248, quoted above). In the fifteenth-century sermon for Lady Blackworth, it has become detached from the tomb and instead been put in the mouth of a revenant, in a rather non-descript variant of many such *exempla* that fill medieval collections.

To sum up what these French proverbs in the Worcester manuscript reveal: Throughout the fourteenth and into the fifteenth century, English preachers continued to utilize vernacular French proverbs, in both their handbooks and actual sermons. The relative number of those preserved is minimal, but they are there. Many, if not all, are quite traditional. To the two in Worcester F.10 may be added one more example. Hassell R24 records the proverbial saying 'Rendre ou pendre' ('to give back or hang'), with a rich tradition. It is hard to say who actually came up with the pun, and it may be that the short phrase hides more than one expression. St. Edmund Rich, who was archbishop of Canterbury from 1233 to 1240, is reported to have replied, *Si prenderem, penderem! Entre prendre e pendre non est nisi una litera* when he was offered some precious jewels, apparently as a bribe (Thomas de Eccleston, 1909: 93). But the diocesan statutes of Alexander of Stavensby, dated between 1224 and 1237, have appended to them a little treatise on the seven deadly sins, and here the French phrase appears as a proverbial saying: *Sicut Gallicus dicit, U rendre u pendre al gibet!* The matter contained in this treatise was required to be preached regularly[33]. A little later in the century, Etienne de Bourbon included the saying in his long treatise on various preaching matters (*oporteat reddere aut pendere, ut dicitur vulgariter*; Etienne de Bourbon, 1877, no. 416, p. 363). And a century later, Ranulph Higden in his *Universal History* still reported the story about St. Edmund, with the phrase in French in order to retain the pun[34]. By then, it had entered Bromyard's *Summa praedicantium*[35]. In none of these sources – historical,

[32] *Mirour de l'omme*, lines 17257-58, in a discussion of marriage and greed, in Gower (1899-1902: 1:200). Notice that Gower has *vous aime*, as Wace and the sermon, not *te pris*, as Hassell T12 and others.

[33] *Councils and Synods*, 1964: 1:218. The treatise begins: *Dicatur omnibus parochianis omnibus dominicis diebus vel aliis festis a sacerdotibus.*

[34] *Munerum acceptatores detestabatur, dicens Gallice: 'Inter prendre et pendre unica dumtaxat distat iota'* (Higden, 1865-86: 8:230).

[35] *Caveant illi qui in torneamentis et aliis modis illicitis equos lucrantur: non est nisi rendre ou pendre. Quidam sanctus solebat, ut dicitur, predicare quod inter prendre et pendre non est nisi vna littera, scilicet r. Tanta est in eis propinquitas quia qui uult a tort prendre, a bon droit doit pendre*, Acquisicio, A.XII.37, f. 24vb.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

legislative, preacher's handbook – is the French saying rendered into English. But we have seen that at least some English preachers did so in other cases. Yet it is astonishing that in the two sermons in Worcester F.10, made perhaps in the third decade of the fifteenth century, two French proverbs are set down without English translation. As far as we can infer from their occasions and the address forms used in them, both were addressed to a well educated and noble audience. This would mean that even at such a late date, such an audience was expected to recognize and understand the French.

A final point, and perhaps the most intriguing one, is that the two handbooks as well as all the sermon collections I have quoted for their French proverbs also contain a remarkable amount of English material – words, phrases, and even lyrics. The Tale of the Three Cocks in CUL MS Ii.3.8, as we noticed, parallels the French saying with an English one, and the other sermon quoted from this collection stands on the borderline between a Latin and a genuinely macaronic sermon[36]. So does the eulogy on Lady Blackworth in the Worcester collection F.10, and the other sermon quoted from there contains, with its French proverb, a lullaby in English[37]. Even the more jejune *U rendre u pendre al gibet*, appears in the catechetical treatise by Alexander of Stavensby together with the names of the seven deadly sins in English. It would therefore seem that as late as the early fifteenth century English and French proverbs coexisted peacefully in the pages of recorded sermons, and presumably in the mouths of English preachers as well.

## REFERENCES

AH = DREVES, Guido Maria (ed.). 1886-1920. *Analecta hymnica medii aevi*. Leipzig: Fues's Verlag.

BOYLE, Leonard E. 1973. "The Date of the *Summa Praedicantium* of John Bromyard." *Speculum* 48. 533-37. Reprinted in Boyle, *Pastoral Care, Clerical Education and Canon Law, 1200-1400* (London, 1981), item X.

BROWN, Carleton. 1915. "A Homiletical Debate Between Heart and Eye." *Modern Language Notes* 30. 197-198.

BROWN, Carleton (ed.). 1952. *Religious Lyrics of the XIV^th^ Century*. Second edition revised by G. Z. Smithers. Oxford: Clarendon Press.

COUNCILS AND SYNODS = POWICKE, F. M., and C. R. CHENEY (eds). 1964. *Councils and Synods, with Other Documents Relating to the English Church*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.

[36] For 'genuinely macaronic sermons' see Wenzel (1994: 13-30).

[37] *Lullay, lullay, litil schild, hwu wepust þou so sore* (f. 101vb, the first stanza of the lyric printed in Brown, 1952: 35). For the sermon context, see Wenzel (1986: 165-166).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EMDEN, A. B. 1957-59. *A Biographical Register of the University of Oxford to A.D. 1500*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.

ERB, Peter C. 1971. "Vernacular Material for Preaching in MS Cambridge University Library Ii.III.8." *Medieval Studies* 33. 63-84.

ETIENNE DE BOURBON = LECOY DE LA MARCHE, A. (ed.). 1877. *Anecdotes historiques, légendes et apologues, tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, Dominicain du XIII^e siècle*. Paris: Librairie Renouard.

GEOFFREY OF MONMOUTH. 1929. *The Historia Regum Britanniae*. Ed. Acton Griscom. London: Longman, Green, and Co.

GEOFFREY OF MONMOUTH. 1951. *Historia regum Britanniae: A variant version*. Ed. Jacob Hammer. Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America.

GOWER, John. 1899-1902. *The Complete Works of John Gower*. Ed. G. C. Macaulay. 4 vols. Oxford: Clarendon Press.

HASSELL, James Woodrow, Jr. 1982. *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*. (Subsidia Mediavalia 12.) Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

HAURÉAU, B. 1890-93. *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*. 6 vols. Paris: C. Klincksieck.

HIGDEN, Ranulf. 1865-86. *Polychronicon*. Eds. Churchill Babington and J. R. Lumby. 9 vols. (Rolls Series 41.) London: Longman and Co.

MORAWSKI, Joseph. 1925. *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. Paris: Champion.

OWST, G. R. 1961. *Literature and Pulpit in Medieval England*. Second revised edition. Oxford: Blackwell.

PL = MIGNE, J.-P. (ed.). 1844-64. *Patrologiae cursus completus: Series Latina*. 221 vols. Paris: Migne.

RICHTER, Michael. 1979. *Sprache und Gesellschaft im Mittelalter: Untersuchungen zur mündlichen Kommunikation in England von der Mitte des elften bis zum Beginn des vierzehnten Jahrhunderts*. (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 16.) Stuttgart: Anton Hiersemann.

STEMMLER, Theo. 1975. "More English Texts from MS. Cambridge UL Ii.III.8." *Anglia* 93. 1-16.

THOMAS DE ECCLESTON. 1909. *Tractatus Fr. Thomae vulgo dicti de Eccleston De adventu Fratrum Minorum in Angliam*. Ed. Andrew G. Little. Collection d'Etudes et de Documents 7. Paris: Fischbacher.

THOMSON, R. M. 2001. *A Descriptive Catalogue of the Medieval Manuscripts in the Worcester Cathedral Library*. Cambridge: D. S. Brewer.

TUBACH, Frederic C. 1969. *Index exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*. (Folklore Fellows Communications 204.) Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia.

WACE. 1938-40. *Le Roman de Brut de Wace*. Ed. Ivor Arnold. 2 vols. Paris: Société des anciens textes français.

WALTHER, Hans. 1969. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*. 2nd edn. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

WENZEL, Siegfried. 1978. *Verses in Sermons: 'Fasciculus Morum' and Its Middle English Poems*. Cambridge, MA: Medieval Academy of America.

–. 1985. "Poets, Preachers, and the Plight of Literary Critics". *Speculum* 60. 343-63.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1986. *Preachers, Poets, and the Early English Lyric*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
–. 1994. *Macaronic Sermons: Bilingualism and Preaching in Late Medieval England*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
–. 1998. "A Dominican Preacher's Book from Oxford." *Archivum Fratrum Praedicatorum* 68. 177-203.
–. 2005. *Latin Sermon Collections from Late Medieval England*. Cambridge: Cambridge University Press.
WILSON, Edward. 1973. *A Descriptive Index of the English Lyrics in John of Grimestone's Preaching Book*. (Medium Aevum Monographs, n.s. 2.) Oxford: Blackwell.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 2. Iconographie et histoire médiévales

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# *VESTE KEMMENÂDE* D'UNE PRINCESSE POLONAISE MAL MARIÉE[1]

JACEK KOWALSKI
Université Adam Mickiewicz de Poznań

Quand en 1821 Julian Ursyn Niemcewicz, poète et homme politique connu, est arrivé à Poznań, il n'a pas pu cacher sa déception: en effet, en réponse à sa question concernant 'le château des Mesco, des Boleslas, des rois et ducs de Poznań ', les habitants de la ville lui ont montré 'un palais récent, bâti à la prussienne en disant que c'est un *Obergerichthaus*'[2]. Et pourtant ce 'devrait ' être un château médiéval, car c'est là que la duchesse Ludgarde, une des héroïnes les plus populaires de la Pologne, aurait été assassinée par son mari, le duc Przemysł II, au XIII^e^ siècle. Cinq cents ans après sa mort, elle est devenue l'héroïne d'une complainte connue de Franciszek Karpiński, poète sentimental, et celle d'une pièce de théâtre la plus populaire à Varsovie de cette époque, *Ludgarda* de Ludwik Kropiński[3].

La source de cette légende, exploitée plus tard par les chroniqueurs et les écrivains, se trouve peut être dans une mention brève d'un analyste de Kalisz qui a complété l'information du décès et des funérailles de la jeune duchesse de Poznań en décembre 1283 (elle n'avait qu'une vingtaine d'années) du commentaire: 'personne n'a pu demander le motif de sa mort' (B. Kürbis, 1962: 146). Brygida Kürbis trouve que c'était plutôt la preuve de l'innocence du duc, car les accusations de l'assassinat étaient volontairement amplifiées dans les chroniques polonaises contemporaines (B. Kürbis, 1997: 257-267). De même, l'auteur de la biographie scientifique la plus récente de Przemysł croit que Ludgarde est morte de manière plutôt naturelle (B. Nowacki, 1997: 92-95). D'autres au contraire voient, dans les paroles prudentes de l'analyste, la confirmation des pires conjectures, car soixante-dix ans après la mort de Ludgarde, est apparue dans les chroniques la mention que le duc Przemysł 'soupçonnant sa femme, sainte Ludgarde, l'avait fait étouffer'

[1] Article traduit par Barbara Srebro-Fila; pour la version polonaise de cet article, voir J. Kowalski, 2004-1.
[2] D'après M. Witkowski, 1962: 55.
[3] F. Karpiński, 1997: 82-86; L. Kropiński, 1988: 1-95.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(W. Kętrzyński, 1893: 315). Quant à la cause de l'assassinat, tous les chroniqueurs soulignent la stérilité de Ludgarde, mariée depuis dix ans. Au XV^e siècle le chroniqueur polonais Jan Długosz a écrit qu'encore à son époque on chantait 'au cours des spectacles' une complainte polonaise dans laquelle 'elle le suppliait, les larmes aux yeux, de ne pas ôter la vie à la femme innocente mais, en pensant à la gloire de Dieu et à l'honneur conjugal et ducal, de la renvoyer à la maison familiale, ne serait-ce qu'en chemise'[4]. Le récit de Długosz est l'une des rares mentions concernant la littérature laïque en langue polonaise avant le XVI^e siècle; sa présence est donc assurée dans nos manuels universitaires d'histoire de la littérature[5]. Ce chroniqueur a écrit sa version en se fondant sur des rumeurs et sur une cantilène, mais à la base de cette source, les ethnographes du XIX^e siècle indiquaient les complaintes concrètes comme dérivées de celle que Długosz aurait dû entendre[6]. Même à présent certains chercheurs tentent toujours de reconstruire la complainte présumée être à la source de son récit[7].

La *Reimchronik* de 1378 environ a contrecarré ces versions. Elle est l'œuvre d'Ernst von Kirchberg, un poète et chroniqueur thuringien qui écrivait sur commande pour les ducs de Mecklembourg, neveux encore en vie de la duchesse Ludgarde. On peut donc s'attendre à ce que sa relation[8] reflète la tradition familiale vivace concernant la duchesse de Poznań (malgré qu'elle confonde les détails relatifs à son origine, faisant d'elle abusivement la fille de sainte Elisabeth).

Dans le conte de 174 vers de Kirchberg, la belle-mère, mécontente de sa belle-fille stérile, la dénigre auprès de son fils. Quoique le duc aime sa femme, il se laisse convaincre par sa mère et propose à Ludgarde de la répudier. Celle-ci défend pourtant le sacrement du mariage et, dans une réponse brillante, elle refuse de quitter son mari légal, ne voulant ni retourner auprès de sa famille ni prendre le voile.

Le duc décide donc de la pousser au divorce, en ayant recours à la pression psychique. A ces fins, il fait construire une retraite spéciale 'où elle devait souffrir':

[4] Jan Długosz a écrit sa chronique entre 1466 et 1480 (citation d'après l'édition J. Dąbrowski – K. Pieradzka – J. Garbacik, t. IV: 225-226).

[5] Cf. T. Michałowska, 1995: 315.

[6] Voir *Polska epika ludowa* (S. Czernik, 1958: XXVI-XXVIII).

[7] Voir J.Wiesiołowski, 1991: 491-502, et J.Wiesiołowski, 1993, c. 1-2: 7-22.

[8] Nous recourons à l'édition T.Hirsch – M. Töppen – E. Strehlke (1861, t. 1: 771-772). Cf. J. Petersohn, 1980: t. 2, col. 618-620; I. Giler, 1987: 458, 518. Nous avons aussi consulté la traduction d'Andrzej Bzdęga, publiée dans J. Wiesiołowski, 1993: 11-12. Notre traduction poétique, rimée du fragment de la *Reimchronik* consacré à la mort de Ludgarde a paru récemment (Kowalski, 2004-2).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dô liez her bûwen drâde
eine veste kemmenâde,
darinne solde zu den zîden
di herzoginne lîden.

Il l'a fait également accompagner par des chevaliers et des serviteurs-persécuteurs ainsi que par un 'moine-prêcheur' en qualité de confesseur, donc par un Dominicain:

her sante ir sîne rittir
und iren bîchtigêr an si. (...)
Nû hatte si einen bichtigêr,
einen münich, der was ein predigêr.

Toutes ces démarches n'ont pas réussi. Ludgarde s'est rendue volontairement à la *kemmenâde* récemment construite; puis, se confiant à Dieu, elle s'est confessée et s'est déclarée prête à la mort 'comme Susanne'. En fait, pendant ce temps 'on se demandait comment la faire mourir'. Et le duc, irrité par l'attitude de sa femme et décidé à l'assassiner, s'est rendu en personne dans la *kemmenâde*. Quand les suivantes ont annoncé à leur maîtresse que son mari avait frappé à la porte, Ludgarde est allée à sa rencontre, l'a accolé et embrassé. A ce moment-là, il lui a donné un coup de poignard et ses serviteurs l'ont fait étouffer à l'aide d'un foulard noué autour du cou. Elle est morte en s'écriant:

In manus tuas, Domine!
irbarme dich, hêrre, mînre we!

Comme nous le voyons, la version de Kirchberg est opposée à la relation de Długosz qui ne connaissait certainement pas la chronique allemande. Chez Długosz le mari n'a pas voulu divorcer d'elle et a préféré la tuer, tandis qu'elle le suppliait de la répudier; par contre chez Kirchberg c'est le mari qui désire le divorce et Ludgarde refuse. Il se peut que la tradition familiale des duc de Mecklembourg, connue de Kirchberg, soit une sorte de réaction à la tradition populaire dont les échos auraient pu parvenir aux Mecklembourg et blesser leurs sentiments, car dans les chroniques polonaises on parle non seulement de la stérilité du couple ducal mais aussi de certains 'soupçons', donc sûrement d'une présomption d'infidélité. La version allemande repousse ingénieusement cette accusation – Ludgarde ne veut pas prendre le voile, entre autres, à cause des racontars qui auraient pu parvenir aux religieuses au sujet de la duchesse répudiée sans motif par son mari. Ludgarde y est également appelée une sainte. Nous devons ajouter que le motif de la supplication du mari pour qu'il laisse retourner la femme infidèle chez ses parents est

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

connu dans quelques complaintes polonaises, desquelles les ethnographes du XIX^e siècle ont rapproché la légende de Ludgarde[9]; on trouve également le personnage de la belle-mère cruelle dans d'autres chansons, mais le motif de la stérilité n'y apparaît pas.

Le texte de Kirchberg s'oppose donc à la chanson populaire – également par son caractère littéraire. Les chansons médiévales polonaises étaient non seulement populaires, mais encore très primitives. Długosz les a crûment définies: *carmina vulgaria ab agrestibus ruditer composita*[10]. Par contre, le conte de Kirchberg a une forme précieusement rimée, inconnue encore dans la littérature en langue polonaise et, il semble reprendre des motifs puisés dans les romans et les récits hagiographiques.

Les historiens y ont décelé des références à des faits historiques, leurs échos ou leurs déformations. Ainsi le jeune duc Przemysł était réellement tombé amoureux de sa future femme (B. Kürbis, 1970: 128) et leur ménage resta stérile pendant dix ans. Le duc était aussi un bienfaiteur des Dominicains de Poznań et il a soutenu leur couvent. Par contre, Ludgarde n'a pas eu de belle mère; c'est la tante de Przemysł, la bienheureuse Yolande (en polonais Jolenta), religieuse chez les Clarisses qui pouvait passer pour elle. C'est elle aussi qui aurait pu persuader la duchesse de faire ses vœux. Duchesse de la Grande Pologne, Yolande était à l'origine une princesse hongroise, nièce de sainte Elisabeth et sœur de deux saintes: Cunégonde (duchesse de Cracovie) et Marguerite. Długosz relate que Ludgarde est morte à Poznań, ce qu'a perpétué la tradition; par contre, Kirchberg soutient qu'elle est morte à Kalisz; alors qu'en fait, nous savons par les annales qu'elle est morte et enterrée à Gniezno, où elle vivait non louin du couvent. D'autre part, les trois villes susmentionnées étaient les capitales ducales principales de la Grande Pologne (Poznanie) parmi lesquelles c'est Poznań qui, à l'époque de Długosz, est devenue la plus importante et est restée jusqu'à présent la capitale incontestée de la région.

Tout ceci a déjà été noté par Jacek Wiesiołowski (1991 et 1993) et Brygida Kürbis (1970). On peut néanmoins y ajouter un détail peu banal. En effet, si la *veste kemmenâde* que Przemysł a fait construire pour sa femme peut signifier tout simplement une chambre (chambre à cheminée),

[9] Cf. *Polska epika ludowa* (S. Czernik, 1958: XXVI-XXVIII). C'est le motif de l'infidélité de Ludgarde qui a été popularisé par le recueil des contes enfantins 'historiques' (S. Świrko, 1969: 80-89).

[10] Jan Długosz, *Annales* (édition J. Dąbrowski – K. Pieradzka – J. Garbacik,. t. IV: 238).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le terme allemand *kemenâte* (*kemnâte*, *chemnâte*, *chemenâte*) aurait également pu signifier la maison (seigneuriale)[11], une sorte de tour d'habitation, moins élancée que d'autres *Wohntürme*, qui s'élevait indépendamment de *Begfried*, définie en tant que *Kemenatenbau*, *Breitwohnturm*[12]. Nous pouvons nous étonner pourquoi Długosz place l'histoire de la duchesse à Poznań et Kirchberg à Kalisz mais leurs relations correspondent sur un point: comme l'a écrit Kirchberg, Przemysł effectivement a fait construire une *veste kemmenâde*, mais celle-ci se trouvait à Poznań et non à Kalisz ce qui correspondrait cette fois, à la version de Długosz. Elle était située exactement là où, cinq cent cinquante ans plus tard, Julian Ursyn Niemcewicz n'a vu qu'un *Obergerichthaus*.

Or on sait qu'un Przemysł – soit Przemysł I, père de Przemysł II, vers l'an 1249 soit Przemysł II[13], lui même, après 1279 (c'est cette version qui est soutenue par la majorité des historiens) – a fait élever dans les environs de Poznań, sur une colline qui se dresse au-dessus de la vallée de la Warta, un nouveau château gothique, qui n'est plus connu actuellement que par les fouilles archéologiques et les études d'architecture[14]. Celui-ci était sûrement lié aux projets politiques du duc qui ont été couronnés par le sacre et l'unification du Royaume Polonais en 1295.

Ce château se composait d'une petite enceinte de murs en briques qui étaient reliés aux fortifications de la ville; du côté ouest, deux bâtiments étaient contigus à ces murs: une tour carrée de onze mètres de côté et, peut-être, une *aula* ducale. Peut-être, car on n'est pas sûr que cette dernière ait été complètement terminée. Si les murs énormes des fondations de la tour, épais de trois mètres, sont conservés, il n'a subsisté par contre qu'un mur de la salle, dissimulé dans la maçonnerie des édifices postérieurs: haut de dix mètres et long de cinquante-cinq, il est rompu du côté nord, ce qui semble indiquer un accident de construction qui a probablement eu lieu suite à l'affaissement de la colline. Il se peut donc que la tour soit l'unique édifice de représentation et d'habitation du château du XIII^e^ siècle qui constituait en même temps l'édifice le plus haut de la ville (y compris, bien sûr, la hauteur de la colline car la tour pourrait avoir eu des proportions plutôt trapues).

[11] Cf. B. Hennig, 20-01.

[12] Cf. H.-J. Mrusek, 1973:167; *Glossarium Artis*, 1977, t. 1: 92.

[13] En tant que roi de Pologne, le duc de la Grande Pologne Przemysł II a porté le nom de Przemysł Ier.

[14] Sur l'histoire de l'ancien château royal de Poznań, voir E. Linette, 1981, H. Kondziela, 2004, J. Skuratowicz, 2004 et H. Ziółkowska, 2004.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il faut souligner que l'édifice de Przemysł est assez imposant par rapport aux résidences polonaises de l'époque, étant maçonné et ayant un caractère si représentatif. Il a donc poursuivi la tradition des palais ducaux plus anciens (les châteaux féodaux en pierre n'étaient pas encore connus chez nous), en renouant directement avec le plus grand château, à Legnica, d'Henri le Barbu, Duc de Silésie (Z. Pianowski, 1994; M. Chorowska, 2004). Là-bas, la salle était accompagnée de grandes tours cylindriques séparées et d'une chapelle à plan centré. Les tours rondes solitaires et isolées en pierre étaient également présentes à cette époque-là dans les places fortes – résidences en terre et en bois – des autres ducs polonais (L. Kajzer, S. Kołodziejski, J. Salm, 2001).

Przemysł a été assassiné par les Brandebourgeois sept mois après son couronnement comme roi de Pologne, le mercredi des Cendres 1296. Les rois polonais postérieurs étaient pour leur part originaires d'autres provinces et résidaient à Cracovie. Mais bien qu'au XIV$^{e}$ siècle – à l'époque d'Ernst von Kirchberg – le château de Poznań ne soit pas une résidence royale fixe, il appartenait pourtant aux rois polonais qui y séjournaient souvent. Il a notamment été témoin des noces du roi Casimir le Grand, marié avec la fille du duc hessois en 1341; et en 1337 le même roi y a donné rendez-vous au roi de Bohême, Jean de Luxembourg. Dans le château se dressaient à coup sûr déjà deux nouveaux bâtiments: à l'endroit de l'ancienne grande salle d'honneur, peut-être inachevée, comme nous l'avons mentionné: un édifice plus petit qui renfermait probablement la grande salle et, tout près, du côté nord, une nouvelle tour d'habitation, plus large et sûrement plus trapue que l'ancienne. La cour était bordée d'une galerie à étage. L'ancienne tour subsistait pourtant, rappelant à la cité 'qui y règne'. Ce n'est que l'incendie de 1536 et la rénovation moderne qui ont détruit l'image gothique du château et les étages supérieurs de l'ancienne tour dont les oubliettes abritaient encore les délinquants de la noblesse, réservant aux rustres les caves des autres bâtiments. A cause de cette destruction, aucun des panoramas postérieurs connus de Poznań n'a pu enregistrer la vue de la *veste kemmenâde* royale.

Nous voudrions poser ici une question: quelle est l'origine de la *kemmenâde* littéraire de Przemysł? Avait-elle des points communs avec le château réel, édifice exceptionnel par rapport à l'architecture polonaise de l'époque? On peut supposer que oui. Pourtant, nous avons de nombreux arguments rendant cette coïncidence tout à fait fortuite. A vrai dire, le type de *Kemenate* ne correspond ni à la salle d'honneur du palais, ni à la tour qui a été construite à Poznań bien que cette tour ait sûrement renfermé des *kemenaten* principales, au sens de chambres. Par contre, la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*kemmenâde* n'est sûrement pas fortuite sur le plan littéraire. Comme Brygida Kürbis l'a constaté, 'la plume de Kirchberg glissait sur le parchemin tout à fait librement. Avec un grand talent il a dramatisé une histoire bouleversante'[15]. Ajoutons qu'il l'a fait, en utilisant librement, quoique avec parcimonie, les motifs littéraires qui lui venaient à l'esprit et qui allaient bien à 'cette histoire bouleversante'.

Dans le passage qui nous intéresse, c'est le motif d'une chambre spéciale, isolée et/ou d'une tour qui se présente de manière la plus archétype. Et la chambre comme la tour sont des endroits privilégiés d'un point de vue littéraire. Dans la littérature européenne ancienne ou plus moderne, la tour constitue le synonyme d'une demeure seigneuriale, elle est un lieu défensif et une prison, de sorte qu'elle est en rapport tant avec le suzerain féodal qu'avec la dame ou la demoiselle. La description d'une belle chambre ou d'une chambre extraordinaire y apparaît très souvent. Il n'était pas nécessaire de connaître la tour et la salle d'honneur du château de Poznań pour introduire ce motif dans le conte. Dans la tradition polonaise, transmise par nos chroniqueurs du Moyen Age (Anonymus Gallus, Kadłubek, *la Chronique de la Grande-Pologne*) on trouve l'histoire du duc légendaire Popiel qui se défendait contre les souris sauvages dans une 'très haute tour' (B. Kürbis, 1970: 64); le roman de Wislaw, transmis par la *Chronique de la Grande-Pologne* (écrite probablement à la cour de Przemysł II), mentionne la belle chambre à coucher du protagoniste et la tour où il a été enfermé par son ennemi Walther (B. Kürbis, 1970: 125).

Mais ce motif, était-il présent dans le folklore polonais? Nous n'en savons rien; nous nous permettrons toutefois de citer un passage d'une complainte polonaise postérieure, l'une des plus anciennes qui nous soit parvenue (S. Czernik, 1958: 57. w. 1-4)[16]

Stoi wieża murowana,
srebrem, złotem pobijana.

A w tej wiezy nasz król lezy,
uśmiecha się do żołnierzy.

[Il y a une tour maçonnée,
Tour d'argent et d'or revêtue;

Il y est couché, notre roi;
Il sourit aux soldats.]

[15] B. Kürbis,1997: 264.

[16] C'est la variante de la chanson célèbre du 'soldat errant', connue au moins depuis le XVI^e siècle; la varianté a été notée au XIXème siècle dans les régions de Lublin et Radom et dans les alentours de Łańcut (cf. aussi S. Thompson, 1955-58).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans la littérature occidentale, la tour est également le lieu d'habitation des époux nobles, 'du seigneur et de la dame' comme dans l'aube française connue du XIII^e siècles, souvent analysée[17]:

Gaite de la tor,
Gardez entor
Les murs, se Deus vos voie!
C'or sont a sejor
Dame et seignor,
Et larron vont en proie.

A ceci correspond dans la tradition polonaise populaire postérieure le motif d'une complainte probablement du XVII^e siècle (quoique mise en écrit seulement dans la première moitié du XIX^e siècle)[18]:

Rabują Tatarzy
W jażdowieckim zamku;
nic w nim nie znaleźli –
jak jedno pacholę.

'W którejże to wieży
gdzie pan z panią leży? ' (...)
'A pan z panią leży
na najwyższej wieży'

[Dans le château de Yazdow
Les Tatares cherchent leur proie.
Ils n'y ont trouvé
qu'un petit garçon:

'La dame et le seigneur,
Où sont-ils couchés? ' (...)
'La dame et le seigneur
Sont couchés dans la plus haute tour'.]

La chambre extraordinaire, définie par Kirchberg comme *veste*, a fait l'objet de descriptions abondantes dans les romans allemands médiévaux, comme par exemple le palais de Guenièvre dans *Wigalois* de Wirnt von Grafenberg, les chambres d'Hector dans le poème de Herbort von Fritzlar ou l'intérieur de *Schastelmarvail* dans *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (toutes ces œuvres ont d'ailleurs été inspirées par la littérature française)[19].

Dans le texte de Kirchberg le motif de la *veste kemmenâde* apparaît à l'occasion du conflit entre le mari et la femme, conflit qui avait de nombreux exemples dans l'histoire mais qui était également très populaire dans la tradition littéraire. A titre d'exemple, dans les chansons de toile

[17] D'après S. N. Rosenberg, H. Tischler, M.-G. Grossel, 1995, n° 14: 114, vv. 1-6.
[18] S. Czernik, 1958: 63-64, v. 1-6, 12-13.
[19] Cf. H. Lichtenberg, 1931: 95-109.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

françaises, il est facile de trouver un poème qui, en modifiant les prénoms, correspond parfaitement à la situation de Ludgarde – princesse allemande et de Przemysł – duc polonais[20]:

An halte tour se siet belle Yzabel;
Son bial chief blonc mist fuers per un crenel;
De larmes moillent li lais de son mantel.
E, amins!
Por medissans seus fors de mon païs. (...)

„Laise! fait elle, com si ait grant dolour!
On m'apeleivet fille d'anpareor,
Et on ait fait d'un vilain mon signor."
E, amins!
Por medissans seus fors de mon païs. (...)

Tant dans les chansons de toile que dans les contes et les romans français et allemands le mari jaloux emprisonne la femme suspectée d'infidélité. Souvent aussi, une fille ou une fiancée indésirable est incarcérée par son père ou ses beaux-parents manqués; parfois ils contribuent seulement à son exil ou sa réclusion (p.ex. *Floire et Blanchefleur* dans la version française ou allemande[21]).

C'est la tour qui très souvent sert de prison, tant dans la littérature laïque que dans les récits hagiographiques parallèles, et il suffit de mentionner à cet égard sainte Barbe, enfermée par son père dans la tour qui est devenue son attribut iconographique[22]. La tour- prison a passé de ce type de récits aux ballades populaires postérieures[23]:

- Ma fille, il faut changer d'amour,
Ou vous entrerez dans la tour.
- J'aime mieux rester dans la tour,
Mon père, que de changer d'amour.

Et vite, où sont mes estafiers,
Mes geôliers, mes guichetiers?
Qu'on mette ma fille dans la tour:
Elle n'y verra jamais le jour.

Le motif de l'emprisonnement dans la tour est si évident qu'il en est devenu banal, tant sur le plan littéraire qu'historique; il n'est dès lors pas nécessaire d'en multiplier les exemples. Mais il faut prêter attention aux motifs qui accompagnent la réclusion dans la tour. Ce sera tout d'abord la présence des chevaliers, des demoiselles et du prêtre, mentionnés par

[20] D'après S. N. Rosenberg, H. Tischler, M.-G. Grossel, 1995. nº 13: 110, v. 1-5, 11-15.
[21] Cf. H. Lichtenberg, 1931: 112-113.
[22] Voir le passage de la légende dorée où Sainte Barbe est enfermée par son père dans la tour, (Th. Graesse, 1890: p. 898-902).
[23] *La fille au roi Louis*, couplets 4-5, d'après H.-I. Marrou, 1982: 188.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchberg. Le roman de Gautier d'Arras *Eracle* nous fait connaître les actions de l'empereur Louis qui décide d'enfermer en son absence l'impératrice, la belle Athénaïs, dans une tour spéciale, pour protéger sa fidélité contre les tentations. Elle doit être accompagnée par une foule de chevaliers avec leurs femmes[24]:

Ente je le metrai en tel leu,
par cele foi que je doi Deu,
qu'al mius i ert de tot le monde,
qu'en cele tor fort et reonde
l'enfremerai, biaus amis chiers,
a vint et quatre chevaliers
qui a me volenté seront.
Cist vint et quatre le verront
et au lever et au couchier,
que riens ne puisse a li touchier
de nule part que il nel voient;
que je voel que les couces soient
a le reonde tout entor,
et ses lis ert enmi le tor;
lor lit seront si establi
que tout aront lor ius sor li;
lor cavés ert en tel maniere
que il joindra a le maisiere.
Cascuns se moullier i ara
si que nus parler n'i porra
que sa feme del tout ne l'oie
u au mains si que tout ne voie.
C'iert fait ains demain miedi.
Li chevalier dont je vous di
seront de tous les plus meürs,
les plus senés, les plus seürs.
Ja hom ne feme n'i metra
le pié fors cil qui servira.

Dans le *lai* de Marie de France *Guigemar*, une jeune fille et un prêtre tiennent compagnie à la femme malheureuse, emprisonnée par un mari jaloux[25]:

Uns vielz prestre blans e floriz
guardout la clef de cel postiz;
les plus bas membres out perduz:
altrement ne fust pas creüz.
Le servise Deu li diseit

[24] Edition G. Raynaud de Lage, 1976: v. 3131- 3158. Cf. Anthime Fourrier, 1960: 230-232.
[25] Edition L. Harf-Lancner, K. Warnke, 1990: v. 255-260.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

e a sun mangier la serveit.

Ailleurs – par exemple dans le *Roman de la Rose* – les compagnons ou les persécuteurs de la femme recluse prennent une forme allégorique. Il est pourtant curieux que dans *Reimchronik* de Kirchberg le mari cruel n'a pas immédiatement enfermé Ludgarde dans la tour / chambre mais qu'il a tout d'abord fait construire cette chambre (ou tour) à la seule fin d'y emprisonner sa femme. C'est un détail significatif car là également nous avons affaire à une espèce de formule qui dans le récit de Kirchberg est restée à l'état d'embryon, non développée, tandis que dans de nombreuses œuvres littéraires elle est très amplifiée. Dans le *Guigemar* susmentionné, le mari emprisonne sa jeune femme dans le donjon, situé dans le jardin et entouré d'un mur[26]:

En un vergier suz le donjun
la out un clos tut envirun.

Quelques vers plus loin nous apprenons que, analogiquement au duc Przemysł –

Le sire out fait dedenz le mur,
pur i metre sa femme a seür,
chambre (...).

S'ensuit une description de la chambre construite et de son décor dont l'idéologie doit inciter la femme à la fidélité et à la soumission au mari; il manque un développement analogue dans la chronique allemande. Il n'y a pourtant aucun doute que la mention de la construction de la *kemmenâde* soit une licence poétique – nul qui voudrait se débarrasser rapidement de sa femme n'entreprendrait des travaux qui devraient durer plusieurs années. Ce passage n'est donc compréhensible que sur le plan de la tradition littéraire où le motif de la construction d'une tour – prison apparaît assez souvent dans diverses configurations. Rappelons que dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, le roi Baudemagu a l'idée d'emprisonner le héros du roman dans une tour avec des portes et fenêtres maçonnées[27]:

Si prist maçons et charpantiers
Qui a enviz ou volantiers
Firent ce qu'il lor comanda.
Les meillors del païs manda,
Si lor a dit qu'il li feïssent
Une tor et poinne i meïssent

[26] Edition L. Harf-Lancner, K. Warnke, 1990: v. 219-220, 229-231.
[27] Edition Ch. Méla, 1992: v. 6113-6119.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En ce que ele fust feite.

Vieille Jalousie procède de la même manière dans le *Roman de la Rose* – elle fait construire une tour où elle enferme Bel Accueil; Guillaume de Lorris fait de ce motif tout un récit dont nous ne citerons qu'un bref passage [28]:

Ou païs ne remest maçon
Ne pionnier q'ele ne mant.
Si fait faire au commencement
Entor les rosiers uns fossés
Qui couteront deniers assés (...)
Ens ou milieu, par grans metrise,
Ont une tor dedens assise (...)
La tour si fu tote reonde,
Il n'ot si riche tour ou monde (...)

En principe, le même schéma de la construction d'une chambre ou d'une tour est appliqué dans le roman où la femme n'est pas emprisonnée mais où, tout simplement, elle se cache ou bien est cachée par son amant. Citons la 'salle aux images', aménagée par Tristan dans le *Roman de Tristan* de Thomas et la Grotte de l'Amour (*Minnegrotte*) dans la version allemande de *Tristan et Yseult* de Gottfrid von Strassburg[29], ou la Tour de Crescentia dans la *Kaiserchronik*, élevée pour elle et son amant, ou encore la salle, construite spécialement dans le palais de Samson et Dalila, appuyée sur une colonne, dans la *Weltchronik* de Jansen Enikel[30].

Mais revenons une fois encore à la littérature française qui nous servira à montrer le modèle de la réalité entremêlée à la fiction littéraire, de manière analogue à celle de l'histoire de Przemysł et de Ludgarde. Ainsi, dans *Cligès* de Chrétien de Troyes, nous retrouvons une description abondante de la tour où s'est réfugiée la belle Fénice[31]. A vrai dire, cette tour a été bâtie avant qu'on ne sache qu'elle pourrait servir d'abri à la jeune fille. Pourtant Anthime Fourrier a remarqué qu'il y avait un scandale à la cour anglaise durant la période qui avait précédé l'écriture de *Cligès*. En effet, le roi Henri II avait commis l'adultère avec Rosemonde Clifford. Pour qu'Aliénor, mère de la protectrice de Chrétien, ne puisse pas se venger sur sa rivale, Henri alla cacher Rosemonde dans

[28] Edition Poirion, 1974: v. 3800-3804, 3833-3834, 3845-3846797-3801.
[29] Edition Weber, 967: v. 16923 et suivants. Cf. Frankl, 1960: 173.
[30] Lichtenberg, 1931: 107, 112.
[31] Cf. Stiennon, 1969: 695-708; cf. aussi notre ouvrage (J. Kowalski, 2001: 259-270).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

une chambre spécialement construite, ce que le chroniqueur Ranulf Higden a noté de la manière suivante[32]:

> A cause de cette jeune fille le roi a fait construire près de Woodstock une chambre ouvragée à merveille, dissimulée [à la ressemblance] de l'œuvre de Dédale pour que la reine ne s'empare pas par hasard d'elle [de la jeune fille].

Chrétien sûrement était au courant de cette histoire célèbre qui – de manière analogue à l'assassinat de Ludgarde – a inspiré les complaintes commémorant la mort de Rosemonde: la reine devait franchir le labyrinthe et offrir à sa rivale le stylet ou le poison à son choix. Nous savons pourtant que la mention du 'labyrinthe' est une fiction; Rosemonde jouissait de la liberté et de l'amour du roi tandis qu'Aliénor, reine légitime, est partie pour l'Aquitaine afin d'y inciter à la révolte contre son mari. Elle est retournée ensuite en Angleterre en tant que prisonnière et a été incarcérée par le roi dans la tour (et comment!) du château de Salisbury. Comme nous le voyons, tant les termes de Ranulf que ceux de Kirchberg résultent de la convention littéraire, mis en valeur en plus par l'Anglais par la référence à Dédale, 'patron' coutumier des œuvres splendides de l'architecture de l'époque et archétype légendaire de l'architecte[33]. Dans les deux textes la réalité et sa transformation romanesque se sont confondues. C'est ainsi qu'on pourrait expliquer la manière dont la plume d'Ernst von Kirchberg 'glissait sur le parchemin'.

Il reste encore à rappeler que l'histoire de deux tours, la littéraire et la véritable, trouvent leur continuation à l'époque contemporaine, baignant, elle aussi, à la fois dans l'imaginaire et le réel.

En effet, non seulement pour Julian Niemcewicz mais aussi pour les Poznaniens contemporains, la présence de l'''*Obergerichthaus*' à l'endroit de l'ancien château médiéval est devenue insupportable. Sa forme a été altérée par les rénovations successives: celle du XVI^e^ siècle, connue seulement par des gravures postérieures imprécises, celle polonaise du XVIII^e^ siècle et celle prussienne du XIX^e^ siècle, car après le deuxième partage de la Pologne en 1793 notre région a été occupée par le Royaume de Prusse. C'est alors que le château a été transformé en un complexe de deux bâtiments très sobres, couverts de toits escarpés, sans tours, galeries, ni corniches, dépourvu de quoi que ce soit qui pourrait rappeler son

[32] *Huic nempe puellae fecerat rex apud Wodestok mirabilis architecturae cameram opere Dedalino sinuatam, ne forsan a regina facile deprehenderetur*. Citation du *Polychronicon Ranulphi Higden, monachi cestrensis*, d'après A. Fourrier (1960: 174, note 196).

[33] Cf. P. C. Claussen, 1981: 7-34.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

histoire. Pour boire le calice jusqu'à la lie, dans les années 1905-1910, dans ce qui était alors la périphérie de Poznań (c'est son centre actuel) a été élevé un château néo-roman monumental de l'empereur prussien Guillaume II, avec une grande tour qui, à présent encore, domine le panorama de la ville, comme le 'poing prussien'. Bien que, suite à la défaite de la Prusse dans la première guerre mondiale et à la victoire de l'insurrection polonaise, en 1918 la Grande Pologne soit devenue partie de la République Polonaise renaissante, il n'est pas étonnant que ce soit ce deuxième édifice, plus grand et, paradoxalement, plus 'médiéval' qui soit généralement identifié par les habitants comme 'le château'[34].

Pourtant récemment, à l'occasion du 750e anniversaire de la fondation nouvelle de la ville par Przemysł I et, plus tôt, à l'occasion du 700e anniversaire du sacre de Przemysł II, l'ancien château a été publiquement sorti de l'oubli et valorisé. Outre des colloques, ont eu lieu également des manifestations artistiques. Ainsi, sur les murs du château, en face de la rue portant le nom de Ludgarde a été présenté le spectacle 'Histoire sanglante de Ludgarde et de Przemysł' qui a rassemblé plusieurs milliers de spectateurs. Une version locale du *Nom de la Rose* a également vu le jour, en tant que roman policier historique *Assassinat dans le château*. Et sur la couverture du livre et dans la scénographie du spectacle, la *veste kemmenâde* (sous l'aspect d'une tour) n'a pas été oubliée et les héros du roman admirent bien sûr 'les murs grandioses, s'enorgueillissant au soleil par la rougeur de la brique fraîche et la tour imposante bien que pas encore terminée' (M. Klunder, 2003:58)[35].

Ces fantaisies allaient bientôt... devenir réalité car les passionnés d'histoire locaux ont eu l'idée de reconstruire le vrai 'château royal de Poznań'. Ils voulaient rappeler à tous les Polonais et, notamment, aux Cracoviens et aux Varsoviens que la capitale actuelle de la Grande Pologne ainsi que la ville de Gniezno voisine (à une cinquantaine de kilomètres), en tant que centres du pouvoir national, ont précédé d'une centaine d'années au moins Cracovie. Avec Cracovie, elles ont précédé, à leur tour, Varsovie, capitale de la Mazovie qui n'est devenue le siège du suzerain et celui des organismes centraux du Royaume Polonais que vers la fin du XVIe siècle.

Les châteaux royaux à Varsovie et à Cracovie sont un signe visible du caractère capital de la ville (les autres châteaux provinciaux des rois

[34] Cf. Z. Pałat, 2004: 55-62; J. Kowalski, 1999: 205-215 (sur le château prussien voir: 212-214).

[35] Quant au spectacle ('Historia krwawa Ludgardy i Przemysława'), le texte et la musique en ont été fournis par l'auteur de cette communication.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

polonais n'ont pas cette position dans la conscience générale des Polonais). On a donc proposé de rappeler que 'nous aussi, nous possédons un véritable château royal' (bien qu'il le fût à peine sept mois!). Rien n'en a subsisté? Tant pis! Il faut donc le reconstruire! Une fondation et un Comité appropriés ont été créés et le concours architectural a été lancé. La discussion publique au sujet du château s'est transformée, à vrai dire, en une dispute dans les médias, mais les travaux du Comité se poursuivent et vont probablement aboutir à l'aménagement de la colline de Przemysł. Pourvu que ce soit de manière raisonnable! Une chose est sûre cependant: si la reconstruction a lieu, la *veste kemmenâde* de Ludgarde et de Przemysł se dressera de nouveau au-dessus de Poznań, car elle était présente dans tous les projets proposés et sa reconstruction n'est pas controversée.

## RÉFÉRENCES

CLAUSSEN, Peter Cornelius. 1981. "Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie". In: CLAUSBERG, K. – KIMPEL, D. – KUNST, H.-J. – SUCKALE, R. (réds.). 1981. *Bauwerk und Bildwerk im hoch Mittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur und Socialgeschichte*. 7-34. Giessen: Anabas-Verlag.

CHOROWSKA, Małgorzata. 2004. "Zamek Królewski w Poznaniu na tle architektury zamków śląskich z okresu średniowiecza". In: *Zamek książąt, królów, starostów* – (Kronika Miasta Poznania, c. 4). – 7-26.

CZERNIK, S. (réd.). 1958. *Polska epika ludowa*. Wrocław: Biblioteka Narodowa. I, 167.

DĄBROWSKI, J. – PIERADZKA, K. – GARBACIK, J. (éds.). 1964-1985. *Jan Dlugosz. Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, t. 1-6. Warszawa.

FOURRIER, Anthime. 1960. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*. t. I. *Les débuts (XIII^e siècle)*. Paris.

FRANKL, Paul. 1960. *The Gothic. Litterary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton.

GILER, I. (éd.). 1987. *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1370*. t. 2, *Reimpaargedichte, Drama, Prosa*. München.

*Glossarium Artis*. 1977. t. 1. *Burgen und feste Plätze*. Tübingen: Max Niemayer Verlag.

HARF-LANCNER, L. WARNKE, K. (éd.). 1990. *Lais de Marie de France*. Paris: Lettres Gothiques.

HENNIG, B. 2001. *Kleines mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen.

HIRSCH, T. – TÖPPEN, M. – STREHLKE, E. (éds.). 1861. *Scriptores rerum Prussicarum. Die Geschischtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordenherrschaft*. t. 1. Leipzig.

GRAESSE, Th. (éd.). 1890. *Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*. Vratislaviae.

KAJZER, Leszek – KOŁODZIEJSKI, Stanisław – SALM, Jan. 2001. *Leksykon zamków w Polsce*. L. KAJZER (réd.). Warszawa: Arkady.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KARPIŃSKI, Franciszek. 1997. *Duma Lukierdy, czyli Luidgardy*. In: CHACHULSKI, T. (éd.). Franciszek Karpiński. *Poezje wybrane*, I, 89. 82-86. Ossolineum: Biblioteka Narodowa.

KĘTRZYŃSKI, W. (éd.). 1893. *Kronika oliwska*,. In: *Monumenta Poloniae Historica*, t. VI. Kraków.

KLUNDER, Małgorzata. 2003. *Mord na zamku*. Poznań: Klub Książki Katolickiej.

KONDZIELA, Henryk. (réd.). 2004. *Zamek królewski w Poznaniu. Zarys historii. Badania archeologiczne. Działania na rzecz restytucji*. Poznań: Stowarzyszenie Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Poznaniu.

KOWALSKI, Jacek. 1999. "Deux nationalités et deux interprétations de la tradition médiévale. L'architecture néo-romane dans la région de la Grande Pologne au XIXème siècle". In: REGOND, A. (réd.). 1999. *L'invention de l'art roman au XIXème siècle. L'époque romane vue par le XIXème siècle. Actes du colloque tenu à Issoire en 1995. Revue d'Auvergne* 4. 205-215.

–. 2001. *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*. Warszawa: DiG.

–. 2004-1. "*Veste kemmenâde* Przemysła i Ludgardy" In: *Zamek książąt, królów, starostów* – (Kronika Miasta Poznania, c. 4). – 47-58.

–. (trad.). 2004-2. "Ernst von Kirchberg, O tym jak świętej pamięci księżna Ludgarda, pana Henryka Lwa Meklemburskiego siostra, umarła, z niemieckiego zrymował po polsku Jacek Kowalski" – (Kronika Miasta Poznania, c. 4). – 59-64.

KROPIŃSKI, Ludwik. 1988. *Ludgarda*. In: RATAJCZAK, D. (éd.) 1988. *Polska tragedia neoklasycystyczna*, I, 260. 1-95. Ossolineum: Biblioteka Narodowa.

KÜRBIS, Brygida (éd.). 1962. *Rocznik Kaliski (rekonstrukcja)*. In: *Roczniki Wielkopolskie. Monumenta Poloniae Historica*, t. VI. Warszawa: Series Nova.

–. (éd.). 1970. *Kronika Wielkopolska. Monumenta Poloniae Historica*, t. VIII. Warszawa: Series Nova.

KÜRBIS, Brygida. 1997. "O Ludgardzie, pierwszej żonie Przemysła II, raz jeszcze". In: KRZYŻANIAKOWA, J. (réd.). 1997. *Przemysł II. Odrodzenie Królestwa Polskiego*, 257-267. Poznań: Instytut Historii UAM.

LICHTENBERG, Heinrich. 1931. *Architekturdarstellungen in der mittelhohdeutschen Dichtung*. 95-109. Münster: Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung.

LINETTE, Eugeniusz. 1981. *Zamek w Poznaniu*, Warszawa.

MARROU, Henri-Irénée. 1982. (éd. sous le pseudonyme DAVENSON, Henri), *Le livre des chansons*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière.

MELA, Ch. (éd.). 1992. Chrétien de Troyes. *Le chevalier de la charrette ou le Roman de Lancelot*. Paris: Lettres Gothiques.

MICHAŁOWSKA, Teresa. 1995. *Średniowiecze*. Warszawa: PWN.

MRUSEK, Hans-Joachim. 1973. *Gestalt und Entwicklung der feudalen Eigenbefestigung in Mittelalter*, Berlin: Akademie-Verlag.

NOWACKI, Bronisław. 1997. *Przemysł II 1257-1296. Odnowiciel korony polskiej*. 92-95. Poznań: Instytut Historii UAM.

PAŁAT, Zenon. 2004. "Die *Zwingbung im Osten*". In: PAZDER, J. – ZIMMERMANN, E. (réd.). 2004. *Kaiserschloss Posen. Von der "Zwingburg im Osten" zum Kulturzentrum "Zamek"*, 55-62. Potsdam-Poznań: Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PETERSOHN, J. 1980. "Ernst von Kirchberg". In: STÖLLINGER, Ch. (réd.). 1980. *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasslexikon*, t. 2. col. 618-620. Berlin.

PIANOWSKI, Zbigniew. 1994. *Sedes Regni Principales. Wawel i inne rezydencje piastowskie do połowy XIII wieku na tle europejskim*. Kraków: Politechnika Krakowska.

POIRION, Daniel (éd.). 1974. Guillaume de Lorris & Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. Paris: Garnier-Flammarion.

RAYNAUD DE LAGE, G. (éd.). 1976. Gautier d'Arras, *Eracle*. – (CFMA.) – Paris: Honoré Champion.

ROSENBERG, S. N. – TISCHLER, H. – GROSSEL, M.-G. (éds.). 1995. – *Chansons des Trouvères. Chanter m'estuet*. Paris: Lettres Gothiques.

SKURATOWICZ, Jan. 2004. "Jan wyglądał zamek Przemysłów?" In: *Zamek książąt, królów, starostów*. – (Kronika Miasta Poznania, c. 4). –. 39-46.

STIENNON, J. 1969. "Histoire de l'art et fiction poétique dans un épisode du *Cligès* de Chrétien de Troyes". In: *Mélanges Rita Lejeune*. I. 695-708. Gembloux.

ŚWIRKO, Stanisław. 1969. *Orle gniazdo. Podania i legendy wielkopolskie*. Wydawnictwo Poznańskie: Poznań.

THOMPSON, S. 1955-58. *Motif-Index of Folk-Literature*. Copenhagen-Bloomington.

WEBER, G. (éd.). 1967. Gottfried von Strassburg. *Tristan*. Darmstadt.

WIESIOŁOWSKI, Jacek. 1991. "Pieśni i podania o Ludgardzie. Z dziejów literatury okolicznościowej". In: GAWINOWA, D. (réd.). 1991. *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, 491-502. Warszawa: PWN.

WIESIOŁOWSKI, Jacek. 1993. "Zabójstwo księżnej Ludgardy w 1283 roku". In: *Przestępczość w Poznaniu* – (Kronika Miasta Poznania, c. 1-2). – 7-22.

WITKOWSKI, Michał. 1962. "Oczyma Niemcewicza". In: SZWEYKOWSKI, Z. (réd.). 1962. *Literackie przystanki nad Wartą*, 33-62. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

ZIÓŁKOWSKA, Hanna. 2004. "Czas powstania i osoba fundatora tzw. Zamku Przemysława w Poznaniu". In: *Zamek książąt, królów, starostów*. – (Kronika Miasta Poznania, c. 4). – 27-38.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LES REPRÉSENTATIONS DE KHOUBILAI KHAN DANS LA PEINTURE CHINOISE

PHILIPPE MÉNARD
Université de Paris IV, Sorbonne

Khoubilai Khan (1215-1294), devenu empereur de Chine et fondateur de la dynastie mongole des Yüan, occupe une place importante dans le *Devisement du Monde* de Marco Polo (Ménard, 2004: 57-108), au point qu'une famille entière de manuscrits donne pour titre à l'ouvrage *Le Livre du Grant Caam* (Ménard, 2001: 44-46). Il est intéressant d'étudier l'iconographie du souverain et d'examiner les peintures chinoises conservées ou disparues dans l'espoir d'entrevoir quelque chose des réalités du temps. Plusieurs études ont été consacrées à ces images: celles de Mostaert (1927); Olschki (1978); Weidner (1982); Rossabi (1988); Jing (1994). Elles restent incomplètes et elles ne cherchent pas à élucider maints détails énigmatiques de ces représentations. Dans le présent travail j'essaierai d'abord de rassembler toutes les peintures et tous les dessins parvenus jusqu'à nous, ce qui n'a pas été fait jusqu'ici, puis de compléter et, le cas échéant, de discuter certaines des hypothèses présentées par les érudits antérieurs.

Commençons par un portrait (peint sur papier, d'après Waley) représentant Khoubilai (son nom dynastique est Shizu) en tenue impériale officielle, qui se trouvait jadis soit dans le temple de Confucius à Qufu dans la province du Shandong selon Waley (Waley, 1923: fig. XXX), car Khoubilai a été le bienfaiteur de ce temple, restauré en 1278, soit dans la Cité Impériale de Pékin d'après Olschki, (Olschki, 1978: fig. 6). Pour la localisation j'inclinerais à suivre Waley, le premier à mentionner cette représentation. Sur l'image publiée le portrait n'est ni signé ni daté. Le nom de Shizu ne figure pas non plus sur le bord de la peinture. Mais il apparaît que le personnage représenté est un empereur mongol. Sa tenue le montre sans conteste: la tunique mongole se ferme à droite. La robe impériale des Song et des Ming est de forme différente. Lorsqu'à titre exceptionnel elle est composée de deux pans (par exemple celle du dernier empereur Song), elle ferme à gauche. Les robes chinoises ferment toujours ainsi. Les peuples «barbares» ont un autre usage. La calotte d'autre part est incontestablement mongole. Elle ne ressemble pas au

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

chapeau noir à deux étages des empereurs chinois. Enfin les érudits qui ont signalé l'existence de cette peinture s'accordent tous pour déclarer qu'il s'agit de Khoubilai. Anning Jing n'en parle pas dans son article de 1994, mais Marsha Smith Weidner (1982: 109), qui le cite tout en le laissant de côté, le considère comme authentique. Avant elle, ni Mostaert (1927: 151, n. 1) ni Olschki (1978: 392) n'ont émis de doute à son sujet. Il convient donc de l'examiner.

Ce portrait semble plus ancien que les autres. Il a été peu reproduit, jamais étudié, et aujourd'hui il semble avoir disparu. J'ai envoyé en 2002 dans la ville de Qufu Mlle Yuan Zhou, étudiante chinoise de l'université nationale de Pékin (*Beijing Daxue*) et aussi de l'université de Paris-Sorbonne, pour tenter de le retrouver et d'en rapporter une photographie en couleurs. Vaines recherches! Aucun résultat non plus au Palais Impérial de Pékin, mais les étudiants chinois n'ont pas l'autorisation d'accéder aux Archives du Palais Impérial. Elle a pu seulement téléphoner à ce Service. La peinture existait encore en 1923, date du livre de Waley. Même si le visage de l'empereur ne correspond pas exactement aux images ultérieures de Khoubilai, il n'y a pas de raison valable pour mettre en doute l'identification du souverain.

La peinture est forcément postérieure au moment où Khoubilai se considère empereur de Chine. Quelle date choisir? Serait-ce en 1260, lorsque le chef mongol a été proclamé Grand Khan? Khoubilai avait alors quarante-cinq ans. C'est peu vraisemblable. Il n'aurait pas porté à ce moment-là une tenue impériale, qui l'insère dans la lignée des souverains de Chine. S'agirait-il de l'introduction de l'ère Zhiyuan, qui a commencé en 1264 (Franke, 1978: 25)? Khoubilai a quarante-neuf ans à cette date. On pourrait le supposer. S'agirait-il de 1271, année de l'adoption du terme Yüan comme nom de la dynastie? (Franke, 1978: 25; Paludan, 1998: 150)? A ce moment Khoubilai paraît s'installer dans sa nouvelle capitale (Marschall, 1993: 213), Tatu, alias Pékin, dont les travaux ont commencé en 1266 (Franke – Twitchett, 1994: 454). C'est aussi une possibilité de datation. Toutefois, la première cour impériale tenue dans la ville nouvelle n'est pas antérieure au début de 1274 selon la *Cambridge History of China* (Franke – Twitchett, 1994: 457). La date de 1271 ne semble pas s'imposer.

Nous connaissons la date d'une autre peinture où figure le souverain (la scène de chasse), datée de 1280 ou de 1281. A cette époque, à soixante-cinq ou soixante-six ans, le visage de Khoubilai est marqué par l'âge, et surtout son corps a pris beaucoup d'embonpoint. Le présent portrait présente un souverain bien plus jeune. Il est de dix ou

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quinze ans plus ancien. Si l'on adoptait pour cette première image la date de 1264, il y aurait un espace de quinze ans entre les deux peintures, ce qui conviendrait assez bien. La date de 1271 représenterait le terme extrême des possibilités de datation pour ce premier portrait: le souverain avait alors cinquante-six ans. Il y aurait dix ans d'écart entre les deux peintures.

Khoubilai est revêtu d'une tenue, portée exclusivement par les empereurs de Chine. C'est un habit luxueux que l'on pourrait appeler «tunique à dragons». Les dessins représentent d'une manière symbolique des circonvolutions de dragon. Cet animal légendaire est lié à la personne de l'Empereur. Le symbolisme du dragon a été bien étudié par J. P. Dieny (Dieny, 1994: 173-196). Ce critique a justement relevé que le dragon céleste est le représentant du Ciel, l'emblème du pouvoir royal. Le vêtement de cérémonie où sont brodés des dragons est porté par l'empereur, c'est-à-dire le Fils du Ciel, dans diverses circonstances, notamment lors des cérémonies en l'honneur des Ancêtres. On peut penser que le souverain mongol n'a pas dérogé aux traditions. Une fois devenu Empereur de Chine, il a adopté maintes coutumes et maints rites chinois. La tenue impériale des portraits officiels en est une illustration. Sans étudier véritablement les vêtements impériaux des Yüan, car elle s'intéressait surtout à la dynastie des Ming, Sch. Cammann convient que la dynastie des Yüan a sans doute utilisé un type de vêtement semblable (Cammann, 1952: 9).

Selon l'usage mongol, l'habit se ferme du côté droit. A. Mostaert (1929: 155) a bien noté cette pratique en se fondant sur un passage de Guillaume de Rubrouck. Il a cité aussi un passage de Jean du Plan Carpin qui parle des deux pans de la tunique mongole: *a summo usque deorsum sunt scisse, et ante pectus duplicantur, a latere vero sinistro una, et in dextro tribus ligaturis nectuntur* (Wyngaert, 1929: 34).

L'empereur porte une barbe peu fournie et bien taillée, une moustache qui s'étend et retombe légèrement, quelques poils en triangle sous la lèvre inférieure, enfin un petit bouc au-dessous du menton. Cette ornementation du visage se retrouve en partie sur le portrait dit de 1294. Khoubilai a le visage plein comme dans les deux autres portraits. Jean du Plan Carpin note que les Mongols sont pourvus de peu de barbe et qu'ils ont le visage large et les joues proéminentes: *Inter oculos enim et inter genas sunt plus quam alii homines lati. Gene etiam satis proeminent a maxillis* (Wyngaert, 1929: 32). Nous en avons confirmation ici comme ailleurs. De la tête de l'empereur descend un long couvre-chef de couleur foncée. Cet ornement de tête est long sans doute parce qu'il s'agit d'une tenue d'apparat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sur l'épaule droite du souverain un animal est dessiné. Si l'on agrandit l'image, on voit nettement un lièvre dressé sur ses deux pattes de derrière. Cet animal est réputé favorable aux humains. Il est l'emblème de la quatrième constellation zodiacale en Chine (Tournier, 1991: Kalinowski, 2003: 228). Dans le calendrier chinois ou mongol il y a tous les douze ans une année du lièvre. Serait-ce le cas l'année où le portrait a été peint? Ou encore Khoubilai serait-il né l'année du lièvre? La consultation d'une Table de concordance entre le calendrier lunaire et le grégorien nous apprend qu'il n'en est rien (Culas, 1997: 259). En 1205 c'était l'année du bœuf, en 1264 l'année du rat, en 1271 l'année de la chèvre. Parmi les datations vraisemblables pour ce portrait il n'y aurait que 1267 comme année du lièvre. De toute façon l'explication serait trop simple. Un grand personnage, tel un empereur, ne porte pas sur l'épaule une référence à l'année de la peinture ou à celle de sa naissance! Ce serait puéril et dérisoire.

Parmi les Douze Emblèmes (en relation avec l'univers et la souveraineté de l'empereur) portés sur les vêtements de cérémonie des empereurs chinois figure la lune (sous forme d'un cercle), avec le légendaire lièvre de la lune pilant la drogue d'immortalité dans un mortier sous un figuier ou sous un acacia. Le livre de Sch. Cammann (1952: 90) en donne une image. Aurait-on ici affaire à cette croyance? Sch. Cammann (1952: 86) prétend que les Ming ont été les premiers à porter sur leurs robes de cérémonie les Douze Emblèmes. Mais les croyances chinoises relatives aux Douze Emblèmes sont bien plus anciennes. Elles sont déjà attestées à l'époque des Song (Cammann, 1952: 90). Ma collègue et amie, Mme Flora Blanchon, professeur d'Histoire de l'art d'Extrême-Orient à l'université de Paris-Sorbonne, qui a bien voulu relire mon article et présenter de judicieuses suggestions, m'a signalé que le lièvre pilant une drogue d'immortalité était déjà représenté sur une bannière funéraire très ancienne, découverte en 1972 (tombe de la marquise de Dai, Mawangdui, M 1, Changsha, Hunan), datant de 168 avant notre ère.

Qu'est-ce que tient l'animal entre ses petites pattes? On ne peut pas croire à l'image réduite d'un stûpa. Certes, Khoubilai a fait édifier par Anige un stûpa à Pékin en 1279 (Jing, 1994: 49). Cet édifice haut de 51 mètres (*Guide bleu de Chine*, 2001: 320) n'a pas été détruit et se trouve encore dans l'ouest de la ville. On l'appelle le Stûpa Blanc. Une reproduction en a été donnée assez récemment (Jing, 1994: fig. 3). Il était censé contenir des reliques de Bouddha. Mais la date de 1279 ne conviendrait pas pour ce portrait. Elle serait trop tardive. Il ne s'agit pas non plus d'une représentation symbolique du grand temple bouddhique *Da Huguo*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Rengwangsi* (Le Grand Temple du roi Bienveillant qui protège l'Etat) (Jing, 1994: 46), œuvre d'Anige, dont la construction a débuté en 1270. On en verrait mal le sens sur l'habit impérial.

Les deux chercheurs chinois que j'ai consultés et à qui j'ai montré un agrandissement de l'épaule du souverain, M Tze Tschao Yu, qui prépare un doctorat sous ma direction, et Mlle Yuan Zhou, étudiante de DEA, jugent que l'objet est un pilon. Mme Flora Blanchon s'accorde avec cette interprétation. Elle estime que la partie blanche de l'étoffe représente un croissant de lune. Le dessin ferait donc allusion à la préparation de la drogue d'immortalité dans la lune par le lièvre blanc. On comprendrait ainsi sa présence sur l'épaule de Khoubilai. L'animal protègerait l'empereur et rappellerait sa relation privilégiée avec le Ciel ainsi que son immortalité. Flora Blanchon suggère que sur l'autre épaule de l'empereur un soleil rouge est peut-être représenté. On le voit mal sur la photographie en noir et blanc. On ne distingue qu'une zone ovale et sombre. Normalement le disque rouge du soleil contient un oiseau à trois pattes (Cammann, 1952: 87). Si le soleil et la lune se trouvaient représentés, une référence au Ciel serait présente sur les deux épaules de l'empereur. Cela donnerait au vêtement et au personnage qui le porte une grandeur supplémentaire. On pourrait aussi se demander si sur l'épaule gauche ne se dessine pas une esquisse de dragon. Rien n'est net à ce sujet.

Deux autres peintures chinoises relatives à Khoubilai Khan se trouvent aujourd'hui au National Palace Museum de Taipei à Taiwan. Elles ont été emportées du Palais Impérial de Pékin avec d'autres trésors sur l'ordre de Chiang Kai-shek à la fin de la guerre civile. L'une, due à Liu Kuan-tao, qui date de 1280 environ, a pour sujet une partie de chasse. L'autre, peinte peut-être par Anige, à une date qui serait 1294, donc après le décès de l'empereur, offre le buste du souverain. Elles ont été reproduites plusieurs fois (Mostaert, 1927: 149; *Masterpieces of Chinese Portraits*, 1971: fig. 32 et 33; Olschki, 1978: 395-396, fig. 6-7; Weidner, 1982: fig. 3 et 55; Jing, 1994: fig. 1; *Age of the Great Khan*, 2001, fig., I, 2 et I, 5). Enfin deux portraits se trouvent à la Bibliothèque nationale de France: l'un dans l'*Encyclopédie universelle illustrée* (*San Tshai Thou Huei*), rédigée au début du XVII^e^ siècle, sans doute en 1607, l'autre dans le ms. chinois 1238 contenant des Portraits de Chinois célèbres, copiés en 1865 sur des originaux possédés par des bonzes à Pékin. Ce sont des images modernes et donc infidèles. Une maxime latine nous le rappelle: *Ulterior, deterior*.

Jetons un bref coup d'oeil sur la peinture de la scène de chasse, rouleau de soie de dimensions importantes: 182, 9 x 104, 1 cm. Elle est signée

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

du nom de Liu Kuan-tao, artiste connu du XIII^e siècle (Weidner, 1982: 92), fonctionnaire de la Garde-Robe impériale, auteur d'un paysage *Whiling away the Summer* 'Passer le temps en été' (*Xiaoxia tu*), conservé dans la Nelson-Atkins Gallery. Le portrait de Khoubilai est daté de 1280. Une inscription placée sur le portrait déclare, selon Marsha Weidner (1982: 106): 'Respectueusement peint par le Préposé à l'Office de la Garde-Robe impériale, Liu Kuan-tao, dans la dix-septième année de Zhiyuan'. *Le Catalogue Masterpieces of Chinese Portraits* (1971: 106) donne une traduction un peu différente: «Dans la seconde lune de la dix-septième année de la période Zhiyuan (1280) le serviteur Liu Kuan-tao, du Département des Robes impériales a peint cette peinture». N'ayant pas eu les caractères chinois sous les yeux (l'inscription est absente des reproductions modernes), je n'ai pu faire vérifier ces traductions. Mais l'essentiel reste identique.

Le petit opuscule publié à Taipei en chinois et en anglais par le Service des Postes à une date inconnue (sans doute en 2001, date de l'exposition Ages of the Great Khan), intitulé *Pictorial of Ancient Chinese Painting* rappelle que Xia Wenyan dans *Le Précieux Miroir de la Peinture* (*Tuhui baojian*), dont la Préface est datée de 1365, déclare que 'dans la 16^e année de l'ère Chih-yuan (le fascicule précise en 1279) Liu Kuan-tao reçut l'ordre de peindre un portrait de Yu-tsung (c'est-à-dire Khoubilai) pour lequel il reçut le titre de Commissaire du Service de la Garde-Robe Impériale'. Il y a donc concordance dans ces informations. La nouvelle série d'années (*nianhao*) voulue par l'empereur et nommée Chih-Yüan (Zhiyuan dans la nouvelle transcription) a bien commencé en 1264 (Franke, 1978: 25). La peinture doit donc être datée de 1280 ou 1281. En choisissant le mot chinois Yüan, qui veut dire 'origine', Khoubilai inaugurait un commencement. Le terme suggérait 'Début d'une nouvelle dynastie', peut-être aussi 'Origine de l'univers, Force primordiale'.

Cette peinture d'une partie de chasse à laquelle participe Khoubilai est la seule toile, à ma connaissance, signée et datée, représentant l'empereur. Cette représentation complexe, à trois étages, traduit bien les réalités et les habitudes du temps. En haut, dans le fond, cheminant à travers le désert s'entrevoit une caravane de chameaux. Impossible de traverser autrement les étendues désolées de l'Asie, et notamment le désert de Gobi, qui sépare la Mongolie de la Chine. La caravane rappelle l'origine mongole du souverain et les paysages qu'il continue de fréquenter.

La scène se passe en plein désert. Pas d'herbe qui pousse sur le sol. On ne voit que du sable. Les chevaux ont beau tendre leur cou vers le sol, il n'y a rien à brouter. Au milieu, un groupe de chasseurs avec Khoubilai

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

au centre et l'impératrice Chabi à côté de lui. A vrai dire, le souverain, engoncé dans des vêtements de cérémonie semble un spectateur bouffi, et non un chasseur. Il n'a aucune arme, en effet, ce qui est révélateur. Il n'a pas revêtu non plus une tenue de chasse. L'impératrice semble aussi une spectatrice. Chabi ne paraît pas avoir de vêtement de fourrure comme son royal époux. Khoubilai, quant à lui, porte un manteau fourré d'hermine, avec au col et au bout des manches une fourrure noire, sans doute de la zibeline (couramment utilisé en Mongolie), par dessus le somptueux vêtement impérial de couleur pourpre qui l'enveloppe. Il a des bottes de la même couleur pourpre, ce qui confère à sa tenue une belle harmonie de couleurs. La scène se passe en automne ou en hiver, ce que les commentateurs n'ont pas signalé: le souverain cache ses mains dans sa fourrure de zibeline. Sa corpulence est imposante, voire inquiétante. Il ne suffit pas de dire qu'il paraît robuste, comme le font certains critiques (A. Jing, 1994: 73). L'abus de la bonne chère lui donne un aspect volumineux.

Khoubilai est ici dépourvu de barbe (ce qui est surprenant) et il porte seulement une petite moustache. Sur sa tête un couvre-chef serré. Plusieurs successeurs de Khoubilai ont sur la tête quelque chose de semblable. En regardant divers portraits d'empereurs sur le site chinapage.com/emperor j'observe que c'est le cas de Chengzong, de Wuzong, de Renzong, etc., autrement dit des souverains de la dynastie Yüan qui ont régné de 1294 à 1328. L'impératrice Chabi a, elle aussi, un petit couvre-chef rond muni d'une petite visière à l'avant, qui monte en l'air. Elle ne peut pas porter à la chasse la coiffure très haute des dames mongoles, l'ornement de tête nommé *boghtag* en mongol (Weidner, 1982: 109). On voit nettement les cheveux noués en cordelettes derrière ses oreilles.

Le souverain est entouré de plusieurs chasseurs. Tout le monde regarde à droite, dans la direction du tireur mongol, en plein effort, en train de bander son arc et s'apprêtant à décocher une flèche à un oiseau qui tourne très haut dans le ciel. Le redoutable arc mongol, de longueur réduite puisqu'on s'en servait à cheval, avait une ample trajectoire, une précision surprenante et lançait des flèches presque à la vitesse d'un carreau d'arbalète. Il fallait une force considérable pour le tendre et tirer à soi le filin (en fait un tendon): on devait exercer une traction de 45 kg (Nicolle, 1990: 36).

A la droite de Khoubilai, en retrait, se trouve un Mongol, pourvu d'un imposant carquois, d'où dépassent de très longues flèches, dont nous voyons le pennon. Il tient replié sous son bras gauche un ample drapeau

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

blanc. Pourquoi cet étendard? Les commentateurs n'en disent rien. Serait-ce une des neuf bannières de l'armée mongole? C'est douteux, car les bannières ne ressemblent pas à nos modernes drapeaux. Il n'est guère vraisemblable qu'il s'agisse ici de l'étendard (*gonfanon*, selon le *Devisement du Monde*) du Surveillant, chargé de recueillir les objets trouvés et les oiseaux perdus au cours des chasses à l'oiseau, dont parle Marco Polo (Ménard, 2004: 88). Sur ce fonctionnaire, appelé *bulargusi* en mongol d'après Marco Polo, Paul Pelliot a apporté des informations utiles, et il en a confirmé l'existence (Pelliot, 1959: 112-114). Mais il y a trop peu de chasseurs ici pour qu'un Préposé aux objets perdus soit utile et puisse jouer un rôle efficace. D'ailleurs, d'après Marco Polo cet officier est placé sur une éminence afin d'être vu de tous. Ce n'est pas le cas. Je pense que le personnage représenté doit avoir pour fonction d'arrêter la partie de chasse quand le souverain le souhaite. Alors le drapeau est brandi et déployé en l'air. Telle est l'hypothèse que je présente. Tant que dure la chasse, l'étendard doit rester replié. C'est ce que l'on voit. Ni Marco Polo ni Odoric de Pordenone ne parlent d'un fonctionnaire chargé de cet office. Chez Odoric pour mettre fin à la chasse l'empereur fait pousser un cri signifiant en mongol 'grâce (pour les animaux)' (Wyngaert, 1929: 479; Cordier, 1891: 371). Cordier s'est, d'ailleurs, mépris sur le sens du mot mongol.

De l'autre côté, un énorme Noir, vêtu de rouge, brandit une sorte de baguette recourbée. Serait-ce un leurre? Je ne le crois pas. Le leurre a une autre forme. Serait-ce une étrivière pour fouetter le cheval? Ce n'est pas impossible. Tous les regards sont tournés vers le ciel. Même le lévrier lève la tête et regarde en haut. Les oiseaux qui sont en train de voler au sommet de la peinture attirent les regards.

Les cinq cavaliers qui se trouvent au-dessous du groupe central ont des postures diverses. A gauche pour nous trois cavaliers: deux tiennent d'énormes oiseaux de proie sur leur poing. L'oiseau gris serait-il un aigle (utilisé par les chasseurs d'Asie centrale), un gerfaut, ou bien un faucon pèlerin (animal de grande taille, aux ailes impressionnantes)? Tout est possible. Pour évoquer les oiseaux de chasse du Grand Khan, la version française d'Odoric de Pordenone parle vers 1325-1330 de *griffons* (Cordier, 1891: 372), sans doute des aigles. Marco Polo mentionne des faucons, des gerfauts, des autours (Ménard, 2004: 87, ch. 92), et aussi des aigles (Ménard, 2004: 85, ch. 91). L'oiseau blanc à la tête couverte d'un capuchon de cuir rouge (en Occident le capuchon est noir) pourrait être un autour. Mme Saranguérel Tseelaajav Tworek, doctorante d'origine mongole, consultée par mes soins, a vu dans son pays de nombreux

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

autours de couleur crème, de la hauteur du coude. Les chasseurs ont des vêtements multicolores particulèrement beaux. Le bleu, le rouge, le vert se marient très heureusement.

Le troisième chasseur, très barbu tient derrière lui, sur son cheval, un guépard, attaché par une double corde. On sait que le guépard a été importé d'Inde en Chine pour les chasses au gros gibier. Il a paru agréable au peintre de représenter cet animal, à la fois exotique et inquiétant, même si la chasse au vol ne justifie pas sa présence. Il est vrai que dans cette scène on ne voit qu'un seul chien: un lévrier. Le personnage lève les yeux vers le ciel en tournant la tête. Le chapeau pointu (de couleur blanche) du chasseur au guépard tombe à l'arrière, sur le dos du personnage, la pointe en bas. Marco Polo dans son *Devisement du Monde* a évoqué pour les chasses du Grand Khan l'emploi de guépards apprivoisés, qu'il appelle des léopards, *liepars* (Ménard, 2004: 85, ch. 90): *Encore sachiez que le Seigneur a granz lieparz pour chacier, assez afaitiez et y sont bons et prennent les bestes*. Deux érudits (Yule, 1903: 398) et Cordier (1920: 69) ont apporté des précisions à ce sujet. Cordier estime que le guépard est un hybride, né d'un léopard et d'une lionne.

Il faut se souvenir qu'au sein du Cortège des Rois Mages, à l'intérieur de la chapelle des Médicis à Florence, par souci évident d'exotisme, Benozzo Gozzoli a représenté en 1459 un animal de ce genre, tenu en laisse par une chaine sur la croupe d'un cavalier, dans la suite du roi Melchior. On en voit une image dans le livre de Cristina Acidini Luchinat (1994: 34, fig. 45). On notera au passage que deux types de guépard sont peints dans cette toile de Benozzo Gozzoli: un animal à la peau mordorée, comme dans la scène de chasse de Khoubilai, un autre à la peau grise. Ce sont sans doute deux variétés de guépard.

A droite deux cavaliers tiennent chacun une haute perche, au sommet de laquelle apparaissent d'un côté une petite touffe blanche et de l'autre une grosse touffe noire. J'inclinerais à penser que la petite touffe blanche portée par un grand Noir est un fanion (et non un leurre pour les oiseaux). L'énorme touffe noire, faite en crins de cheval ou de yack, est incontestablement une bannière mongole, un emblème national. J'en ai trouvé une preuve dans une peinture sur soie du temps des Ming. On y voit de semblables fanions brandis par des cavaliers en mouvement (*A Journey into China's Antiquity*, 1997: 62-63). Les armées mongoles ont dû avoir des drapeaux de cette sorte. Cela dit, le livre illustré de David Nicolle ne présente aucune image semblable. Une enluminure persane des environs de 1300 (à l'époque de la domination mongole) montre deux bannières très différentes: l'une semblable à un gonfalon occidental, l'autre pourvue

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'un haut fuseau conique, hérissé d'éléments dentelés (Nicolle. 1990: 37). Dans une scène de chasse la présence d'étendards militaires n'est pas incongrue. D'une part l'empereur est présent. Il est donc normal qu'une bannière soit brandie en l'air. D'autre part, la chasse est une manière de se préparer à la guerre.

Tous les cavaliers ont des selles de diverses couleurs. Celle du grand Noir proche de l'impératrice est tout à fait conforme aux selles mongoles retrouvées dans des fouilles archéologiques, m'a signalé Mme Saranguérel Tseelaajav Tworek. Elle est en bois, et creusée au centre. On notera que tous les cavaliers utilisent des étriers, mais pas d'éperons. Quant aux chevaux, ils ont des couleurs très différentes. Le peintre est un habile spécialiste des chevaux. Point de teintes bigarrées, jugées défavorables par les Mongols, pas de couleur pie ou pommelée. Mais beaucoup de nuances de bruns, depuis le brun foncé jusqu'au brun clair, plusieurs sortes de blancs ou de crèmes. D'habiles peintres de chevaux ont existé à l'époque Yüan. Zhao Mengfu en est, par exemple, un représentant éminent (*Trois mille ans de peinture chinoise*, 1997: 147). En ce domaine Liu Kuan-tao est un artiste doué qui excelle à peindre les chevaux mongols, de face, de profil, de côté, etc. Il rend bien leur puissante musculature et leurs diverses postures.

Il ne faut pas s'étonner de la présence de Noirs en Chine à cette époque. Le trafic d'esclaves noirs existe depuis longtemps (Filesi, 1962: 42-45; Heers, 2003: 132-138). Déjà l'arrivée d'esclaves noirs en Chine est attestée à l'époque des Tang (Chang, 1930: 37-59). Elle se poursuit sous les Song (Chang, 1977: 13-15). Ces esclaves, vendus par les Arabes à Mogadiscio ou à Zanzibar, sont emmenés ensuite en Inde. C'est de là que le Grand Khan les a fait venir. Khoubilai souhaitait sans doute s'entourer de géants dont la couleur exotique pouvait à la fois surprendre et épouvanter les gens. Les esclaves ont, d'ailleurs, pu avoir été affranchis par le souverain. Ici ils participent à la scène de chasse, même s'ils ne tirent pas à l'arc ou ne portent point de rapaces sur le poing.

Sur les flancs des chevaux des caparaçons multicolores sont visibles: bleus (avec des dessins de dragons?), pour l'empereur, rouge vif pour l'impératrice, ocre pâle pour le cavalier mongol placé à côté d'eux et pour le Noir. Il y a une variété de teintes assez extraordinaire dans les tenues des cavaliers. L'artiste avait vraiment le sens des couleurs.

Occupons-nous maintenant du portrait auquel on attribue la date de 1294 et qui serait l'œuvre d'un grand artiste népalais, Anige (Jing, 1994: fig. 1). C'est un rouleau de soie à suspendre, de format courant (59, 4 x 47 cm). Il serait le modèle des portraits de l'empereur faits sur textile et

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

distribués dans les monastères bouddhiques (Jing, 1994: 53). Cet Anige, adepte du bouddhisme tibétain, est venu du Népal auprès de Khoubilai en 1262, à la suite du célèbre moine tibétain Phags-pa. Il a travaillé, comme architecte, sculpteur, peintre, orfèvre, au service de Khoubilai. L'attribution et la date ne sont pas, toutefois, absolument assurées. La date proposée est une conjecture fondée sur l'épitaphe du peintre.

Doué de dons éclatants et multiples (Jing, 1994: 46-47), Anige aurait fait, selon sa notice nécrologique, des 'portraits posthumes de Shizu' et notamment des portraits tissés confiés à des temples (Jing, 1993: 81). On peut lire l'intéressant récit de sa vie dans son épitaphe officielle *Liang-guo Minhui gong shendao bei*, traduite en anglais (Jing 1994: 78-82).

Anige a été architecte en chef de plusieurs temples bouddhiques construits sur l'ordre de Khoubilai (Jing, 1994: 45-48). Parmi eux le Grand Temple de la Longévité sacrée (*Da Shengshou Wan*), édifié de 1279 à 1288, qui fut détruit par un incendie en 1368 (Jing, 1994: 52) Dans ce temple un portrait de Khoubilai et un autre de l'impératrice Chabi, tissés sur textile, ont été placés après leur mort (Jing, 1994: 52). S'agirait-il ici du modèle utilisé pour ce portrait? L'empereur regarde de biais, vers le côté droit. La place du portrait dans le temple expliquerait peut-être la direction du regard. Regardait-il une relique auguste? Tournait-il les yeux vers le portrait de l'impératrice Chabi? On peut poser les questions sans avoir le moyen d'y répondre.

Même si le texte officiel ne parle que de portraits posthumes, la vie extrême de cette représentation exclut que l'artiste se soit inspiré d'une effigie funèbre. L'empereur a du rose sur les pommettes. Il paraît étonnamment vivant. De deux choses l'une: ou bien ce portrait est antérieur et il a été peint avant la mort du souverain ou bien il a été exécuté en 1294, mais d'après des portraits déjà réalisés du vivant de l'empereur.

Khoubilai a les cheveux noués en fines nattes derrière l'oreille, à la manière mongole. On l'a justement signalé (Mostaert, 1927: 147-149). Un passage de Guillaume de Rubrouck le décrit bien: *In angulis occipitis relinquant crines quibus faciunt tricas, quas succingunt nodando usque ad aures* (Wyngaert, 1929: 182). On trouvera une traduction du passage dans le livre de Claude et René Kappler (1985: 99-100). Une fine barbe encadre le visage. Elle devient plus fournie en bas du menton et descend en cachant le cou et en dessinant une double pointe. Sous le nez, une moustache artistement coupée dissimule la lèvre supérieure et s'achève en fine pointe. Au-dessous de la lèvre inférieure quelques poils noirs subsistent. On notera les yeux plissés en amande, les sourcils fins, le visage lisse, charnu et gras. Point de touffe de cheveux descendant sur le

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

front. Une calotte, couvre la tête et sert, à l'arrière, de protège-nuque selon l'usage mongol. Le dessus de la calotte est blanc, l'envers de teinte pourpre, couleur impériale. Ici encore l'habit est fermé à droite. La tenue blanche de l'empereur n'est pas une nouveauté: Gengis Khan était ainsi représenté dans son portrait officiel, et avant lui l'empereur Taizong (des Song du Nord). Ici le souverain possède une autorité apaisée. Nous avons, semble-t-il le droit de parler du réalisme de cette image, même si le style du portrait est proche de celui de Gengis Khan, qui figure également dans la collection de Taipei. Les deux visages sont, en effet, différents sur un certain nombre de points.

Dernières images à examiner: deux représentations conservées dans des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France: l'une en noir et blanc, tirée de l'*Encyclopédie universelle illustrée* (*San Tshai Thou Huei*) du temps des Ming (Manuscrits orientaux, ms. chinois 7698, ch. 3, fol. 24) et aussi l'image en couleurs du ms. chinois 1238 (planche 104). Je remercie Mme Monique Cohen, Directrice du Département des Manuscrits, d'avoir bien voulu m'indiquer la cote du premier dessin et de m'avoir signalé le portrait peint du second document. Ces deux images ne ressemblent pas du tout aux autres. Manifestement elles ont été imaginées longtemps après la fin de la dynastie Yüan.

Le dessin en noir et blanc de l'*Encyclopédie* porte en chinois la mention du nom de l'empereur. On lit de gauche à droit Xiang (portrait), Shizu (nom de Khoubilai en chinois), puis Yüan (nom de sa dynastie). Dans cette image le souverain porte un chapeau rond avec des pans de tissu qui retombent sur le cou à l'arrière sous forme de couvre-nuque. Ce type de chapeau se retrouve dans des portraits de souverains mongols postérieurs à Khoubilai: par exemple celui de Temur Oljeitu (Chengzong en chinois) ou celui de Khai Shan (Wuzong en chinois) ou encore Ayurbarwada, dont le nom dynastique est Renzong. On notera que le chapeau est fixé par une pince rigide assez longue qui descend le long de l'oreille droite. L'empereur est revêtu d'une robe impériale à motifs de dragon sur les épaules. On entrevoit nettement les sinuosités du corps du dragon. Le vêtement se ferme au milieu du corps. Le souverain tient les mains croisées, comme c'est souvent le cas dans les portraits officiels. Son visage ne ressemble nullement à ceux des portraits authentiques.

La longue barbe, très fournie, est surprenante. Elle ne s'accorde pas avec les images anciennes. Elle n'est pas conforme à ce que nous savons du système pileux des Mongols. Jean du Plan Carpin avait noté que les Tartares avaient peu de barbe: *barba fere omnibus minime crescit, aliqui tamen in superiori labio et in barba modicos habent crines, quos minime*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*tondent* (Wyngaert, 1929: 32). A lui seul, le détail de la barbe abondante montre que l'on a affaire à un dessin irréaliste. On a parfois reproduit ce dessin sous l'appellation de portrait de Khoubilai (Yule, 1903: 357). L'illustrateur aurait-il eu entre les mains une peinture ancienne, comme certains l'ont cru, ou bien aurait-il dessiné ici un portrait imaginaire? Les différences avec les peintures conservées à Taipei sont tellement importantes qu'on est contraint d'adopter cette seconde interprétation: le visage ovale, et non arrondi, la barbe épaisse, un anneau à l'oreille, un vêtement chinois et non mongol, un couvre-chef atypique, tout diverge de ce que l'on a vu jusqu'ici dans les peintures de Khoubilai Khan. Ce portrait a été inventé tardivement. Il faut donc l'écarter.

La planche 104 du ms. chinois 1238 paraît également fantaisiste, même si, avant l'image, cinq lignes verticales en caractères chinois évoquent Shizu. Le ms. 1238 est un ms. tardif. Le *Catalogue* des mss. orientaux rédigé par Maurice Courant (Courant, 1902, n° 1238) nous apprend qu'il s'agit de peintures copiées en 1865 sur les originaux de la bonzerie de Pékin Xingde par Bujie, qui a rédigé les notices. Mais les dits originaux sont des inventions à la fois habiles et infidèles au réel. Cette fois-ci on a représenté en couleurs le buste de l'empereur dans une tenue proche de celle des empereurs mandchous. Il porte un bonnet de fourrure foncée, surmonté d'une calotte rouge, au-dessus de laquelle est fixée sur un support une sorte de long oeuf blanc, sans doute une pierre précieuse. Je vois le même bonnet dans le portrait de Qianlong peint par Castiglione en 1736 (Paludan, 1998: 196). Un col de fourrure foncée (même fourrure que le bonnet) autour du cou. Serait-ce du petit-gris? de la zibeline? En tout cas, seule une fourrure précieuse convient à un empereur. Visage assez large, très rouge, marqué de stries profondes sur le front. L'empereur serait-il soucieux? Il nous regarde de face et paraît rêveur. Moustaches qui retombent et dessinent quasiment le tracé de l'ossature en bois d'un arc mongol. Petit pinceau de poils au-dessous de la lèvre inférieure. Barbe noire qui descend en pointe. En haut, sur une sorte de capeline, couvrant les épaules, qui est sans doute simplement le haut du vêtement impérial, l'habit dessine en deux teintes (brunes et blanches) des replis tortueux de dragon. Deux colliers de perles roses descendent de chaque côté du cou. Ici encore le visage de l'empereur ne ressemble nullement à ce que nous avons vu antérieurement. La plupart des détails vestimentaires ne se rencontrent pas dans les portraits anciens que nous avons étudiés. Nous devons donc considérer cette peinture, d'ailleurs asssez joliment colorée, comme une invention moderne. C'est un Shizu inventé par un artiste qui n'avait pas vu de représentations anciennes du souverain.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quelques mots de conclusion. Jusqu'ici les spécialistes de la peinture sous les Yüan étudiaient rapidement les deux portraits conservés à Taipei (Weidner, 1982: 60-62, 106-111). J'ai essayé d'aller plus loin, de commenter tous les aspects curieux des trois portraits authentiques et de prendre en compte aussi les deux dessins ultérieurs (BNF, ms. chinois 1238 et chinois 7698), qui doivent être considérés comme des portraits imaginés, et non peints d'après nature. Cinq images au total ont donc été soumises à examen.

Le visage de Khoubilai Khan n'est pas absolument identique dans toutes les peintures que l'on peut juger authentiques. Le vieillissement du personnage et le changement de son aspect physique en sont la cause (Rossabi, 1988: 227). Quelques problèmes de datation se posent pour certaines de ces représentations. Mais en réfléchissant aux actions politiques de Khoubilai et en tenant compte des traits du visage et de la corpulence du souverain, on peut proposer des hypothèses vraisemblables à ce sujet.

La première peinture officielle nous donne une image de Khoubilai, aux alentours de la cinquantaine, tel qu'il devait être au moment du premier voyage des deux frères Polo. Dans les années 1264-1265 ils se trouvaient en Chine, puisqu'ils sont revenus en Occident en avril 1269 (Ménard, 2001: 181). La scène de chasse nous transporte en 1280-1281 et nous montre le souverain tel que Marco Polo l'a vu et l'a servi au milieu de son séjour de dix-sept ans dans l'Empire du Milieu. Il est possible que le voyageur vénitien soit arrivé en 1274 en Chine et qu'il soit reparti à la mousson d'hiver de 1291 (Ménard, 2001: 186). Au moment du départ de Marco Khoubilai devait ressembler au portrait dit de 1294, sans doute antérieur de plusieurs années.

Les peintures du souverain présentent des traces à la fois de l'origine mongole de Khoubilai (large visage, tunique fermée à droite, calotte avec protège-nuque, goût pour la chasse dans les déserts), et aussi de l'adoption des antiques traditions chinoises (vêtement de dragon dans le premier portrait). L'empereur a subi l'influence du vieux pays millénaire, dont il s'est emparé. Le conquérant a été transformé par sa conquête. Il est peint dans la posture traditionnelle des empereurs chinois, dans l'attitude figée des Fils du Ciel, qui échappent à l'humaine condition et qui paraissent immortels.

La peinture la plus intéressante est assurément la scène de chasse. Par son ampleur et le nombre de personnages elle nous renseigne sur les usages du temps, y compris sur la présence de Noirs en Chine à la cour de Khoubilai. Elle confirme le texte de Marco Polo, qui mentionne les

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

autours, les aigles et les guépards. Il s'agit dans cette représentation, non d'une de ces grandes manifestations de chasses spectaculaires, où le souverain était entouré de dizaines de rabatteurs, comme l'indique Odoric pour un un autre empereur Yüan (Wyngaert, 1929: 478-479), mais d'une scène plus familière, où Khoubilai sort en petite compagnie. On a tort d'appeler ce rouleau 'Qubilai Khan hunting' (Weidner, 1982: 106). L'empereur ne participe pas vraiment à la chasse. Il n'en est que le spectateur.

On a supposé hardiment que les portraits de Khoubilai avaient pu être inventés et peints sous les Ming 'by drawing on stock motifs and general knowledge' (Weidner, 1982: 111). Ce jugement excessif, hypercritique, doit être rejeté. Il est infondé pour la scène de chasse, particulièrement réaliste et tout à fait unique dans la peinture d'apparat des souverains de Chine au Moyen Age. Il faut l'écarter aussi pour les représentations des deux portraits en buste que l'on peut estimer authentiques.

Nous ne connaissons pas l'origine exacte de ces deux portraits. Ils doivent provenir des collections impériales de Pékin, qui rassemblaient l'ensemble des images des souverains de Chine. Il n'y a pas lieu de douter de leur ancienneté et de leur authenticité. L'histoire de la collection actuellement conservée au National Palace Museum de Taipei a été précisée par Fuzong Chiang dans un article en chinois du *National Palace Museum Quarterly* (1974, vol. 8: 1-16), suivi d'un résumé en anglais. Ce critique signale que dans la collection venue du bâtiment spécial Nanshuntian, édifié dans le Palais impérial de Pékin sous les Ming et destiné à abriter les documents officiels des dynasties antérieures, quelques portraits d'empereurs de la dynastie Tang paraissent des copies faites au temps des Ming. Mais les peintures d'empereurs Song semblent des œuvres originales. Elles ont été portées à Pékin, après la chute de la dynastie Song, sur l'ordre de Khoubilai. Elles sont entrées alors dans la collection impériale mongole. Elles ont été conservées ensuite, de siècle en siècle, par les Ming et leurs successeurs. A plus forte raison cet auteur ne conteste nullement l'authenticité des portraits de la dynastie Yüan. Prenons-en acte.

Certes, la peinture officielle, chinoise ou mongole, suit des traditions immémoriales. Elle a toujours un aspect figé. Elle tient à affirmer la haute dignité et le caractère éminent, voire sacré du souverain représenté. Elle a pour but d'idéaliser l'empereur, de suggérer sa grandeur, son aspect surnaturel. Mais on doit convenir que les artistes qui ont peint Khoubilai ont tenu aussi à marquer les particularités de son aspect physique. Leonardo Olschki voyait dans l'image dite de 1294 'la reale fisionomia del grande imperatore' (Olschki, 1978: 394). Je crois que le grand savant italien avait vu juste.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En effet, les portraits en buste du souverain sont différents des peintures représentant Gengis Khan, son grand-père, ou Ogadei (Taizong en chinois) son père, ou Temur Oljeitu (Xianzong) son successeur. Ils ne ressemblent à aucune des images d'empereur depuis le début des Tang jusqu'à la fin des Ming. Dès lors, on est obligé de croire que ces représentations, faites du vivant du souverain, nous donnent une peinture fidèle de l'homme, qu'elles sont en grande partie réalistes et que leur intérêt documentaire est incontestable. Elles nous restituent les habitudes vestimentaires, les chasses, les formes, les couleurs et d'une certaine manière les mentalités collectives à l'époque du fondateur de la dynastie Yüan, approximativement entre 1265 et 1290. Grâce à elles ce temps lointain, évoqué dans le *Devisement du Monde* de Marco Polo, apparaît véritablement sous nos yeux et devient un temps retrouvé.

## RÉFÉRENCES

ACIDINI LUCHINAT, Cristina. 1994. *Benozzo Gozzoli*. Florence: Ed. Scala.

*Age of the Great Khan*. 2001. Taipei, National Palace Museum (en chinois).

CAMMANN, Schulyer. 1952. China's Dragon Robes. Chicago: Art Media Resources.

CHANG, Hsing-lang. 1930. «The Importation of Negro Slaves to China under the Tang Dynasty (A. D. 618-907)». *Bulletin of the Catholic University of Peking* 7. 37-59.

CHANG, Chun-Shu. 1977. «Maritime Trade and Images of the South Seas and the Western World in Sung China, 960-1279». In: *Chine ancienne (Pre-Modern China), Actes du XXIX^e Congrès International des Orientalistes, section organisée par Michel Soymié*. 11-16. Paris. l'Asiathèque.

CORDIER, Henry. 1891. *Les Voyages en Asie au XIV^e siècle du bienheureux Odoric de Pordenone*. Paris: Leroux.

–. 1920. *Ser Marco Polo, Notes and Addenda*. London: John Murray.

COURANT, Maurice. 1902. *Bibliothèque nationale, Département des Manuscrits, Catalogue des livres chinois, coréens, japonais, etc.* Vol. I. Paris: Leroux.

CULAS, Michel. 1997. *Les objets chinois*. Paris: Les éditions de l'Amateur.

DIENY, Jean-Pierre. 1994. *Le symbolisme du dragon dans la Chine antique*. Paris: Collège de France, Institut des Hautes études chinoises.

FILESI, Teobaldo. 1962. *Le relazioni della Cina con l'Africa nel Medio Evo*. Milano: Giuffrè.

*Guide bleu de Chine, de Pékin à Hongkong*. 2001. Paris: Gallimard.

FRANKE, Herbert. 1978. «From Tribal Chieftain to Universal Emperor and God: The Legitimation of the Yüan Dynasty». München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte. Heft 2. 1-84.

FRANKE, Herbert – TWITCHETT, Denis. 1994. *Cambridge History of China*. Vol. 6. *Alien Regimes and Border States*. 907-1368. Cambridge: Cambridge U. Press.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HEERS, Jacques. 2003. *Les Négriers en terre d'Islam*. Paris: Perrin.

JING, Anning. 1994. «The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245-1306), A Nepali Artist at the Yuan Court». *Artibus Asiae* 54. 40-85.

A Journey into China's Antiquity, 1997. vol. IV, Yuan Dynasty-Qing Dynasty, ed. by National Museum of Chinese History, Beijing,

KALINOWSKI, Marc (éd.). 2003. *Divination et société dans la Chine médiévale*. Paris: Bibliothèque nationale de France.

KAPPLER, Claude et René. 1985. *Guillaume de Rubrouck. Voyage dans l'empire mongol, traduction et commentaire*. Paris: Payot.

MARSCHALL, Robert. 1993. *Storm from the East, From Genghis Khan to Khubilai Khan*. London: BBC Books.

*Masterpieces of Chinese Portraits Painting in the National Palace Museum*. 1971. Taipei: Kwang Fu Books.

MÉNARD, Philippe (éd.). *Marco Polo, Devisement du Monde*. 2001. I. *Départ des voyageurs et traversée de la Perse*. Par CHENERIE, Maris-Luce – GUERET-LAFERTE, Michèle Guéret-Laferté – MENARD, Philippe. Genève: Droz

–. *Marco Polo, Devisement du Monde*. 2004. III. *L'empereur Khoubilai Khan*. Par FAUCON, Jean-Claude – QUERUEL, Danielle – SANTUCCI, Monique. Genève: Droz.

MOSTAERT, A. 1927. «A propos de quelques portraits d'empereurs mongols». *Asia Major* 4. 147-156.

NICOLLE, David. 1990. *The Mongol Warriors, Genghis Khan, Kublai Khan, Hülegü, Tamerlane*. London: Brockhampton Press.

OLSCHKI, Leonardo. 1978. *L'Asia di Marco Polo*. Venezia: Cini editore.

PALUDAN, Ann. 1998. *Chronicle of the Chinese Emperors*. London: Thames and Hudson.

PELLIOT, Paul. 1959. *Notes on Marco Polo*. Vol. I. Paris: Imprimerie nationale et Maisonneuve et Larose.

ROSSABI, Morris. 1988. *Khubilai Khan, His Life and Time*. University of California Press.

*Trois mille ans de peinture chinoise*. 1997. Arles: Ed. Philippe Picquier.

TOURNIER, Maurice. 1991. *L'imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne*. Paris: L'Harmattan.

WALEY, Arthur. 1923. *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. London: Benn.

WEIDNER, Marsha Smith. 1982. *Painting and Patronage at the Mongol Court of China 1260-1368*. Ph. D, Berkeley. U. Microfilm International.

WYNGAERT, Anastasius van den. 1929. *Sinica franciscana*. Quaracchi: Collegium S. Bonaventurae.

YULE, Henry. 1903. *The Book of Ser Marco Polo*. London: John Murray.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

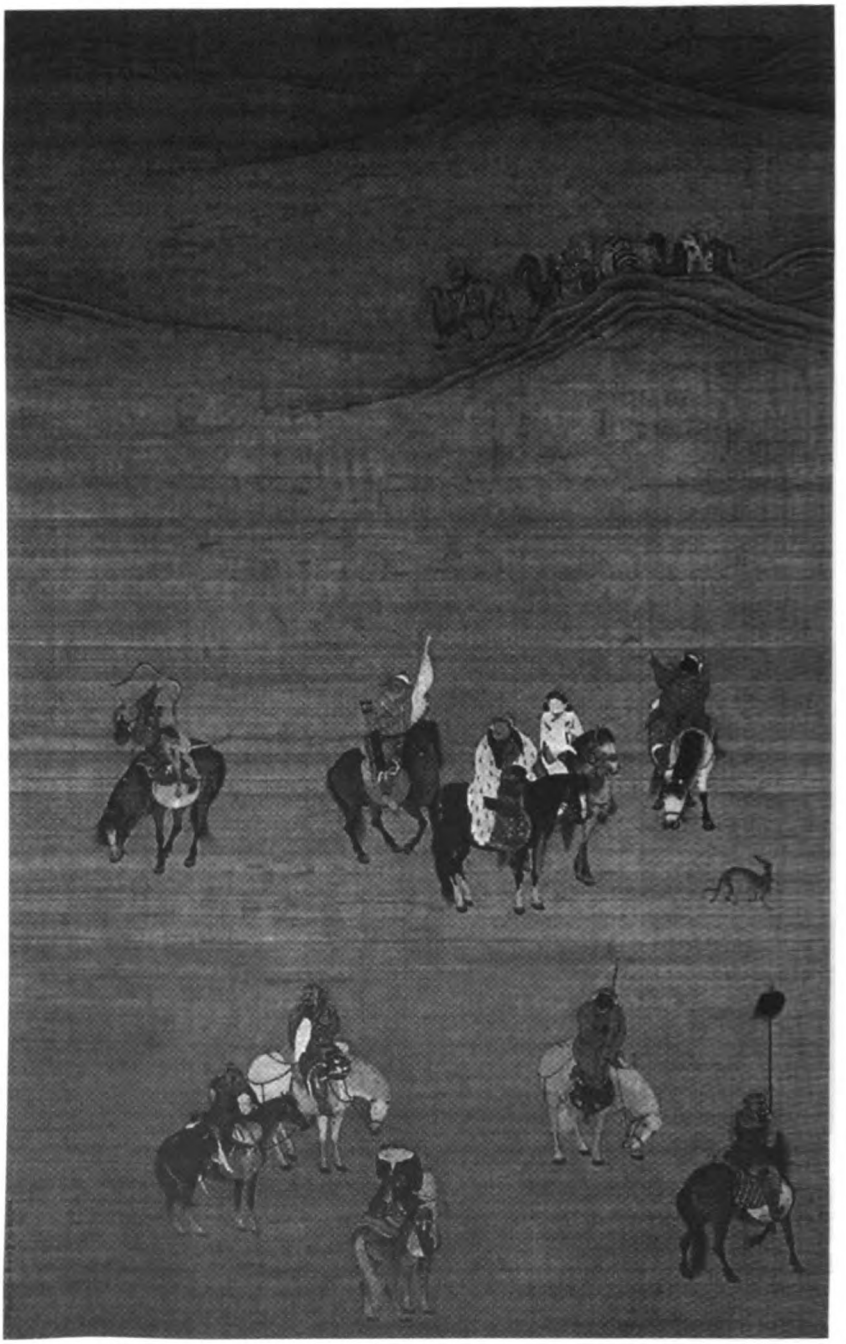
Pl. 1 Portrait disparu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pl. 2 Détail du portrait disparu

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



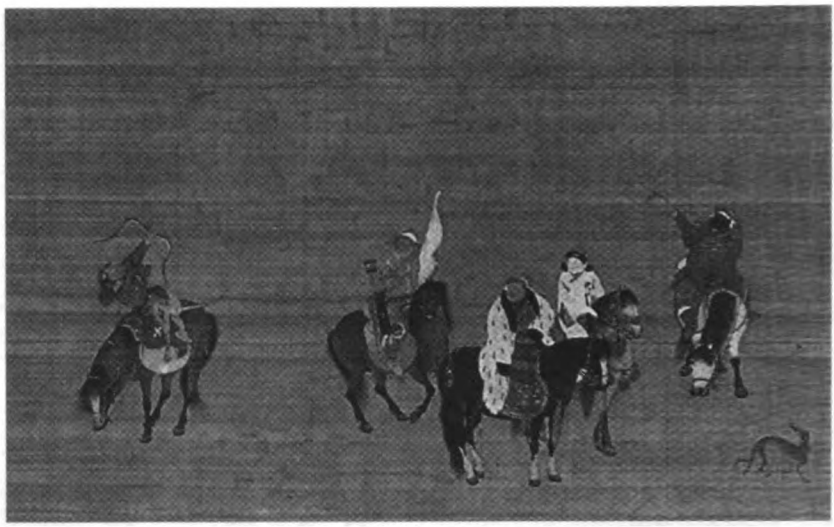
Pl. 3 Khoubilai à la chasse. National Palace Museum, Taipei, Republic of China

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

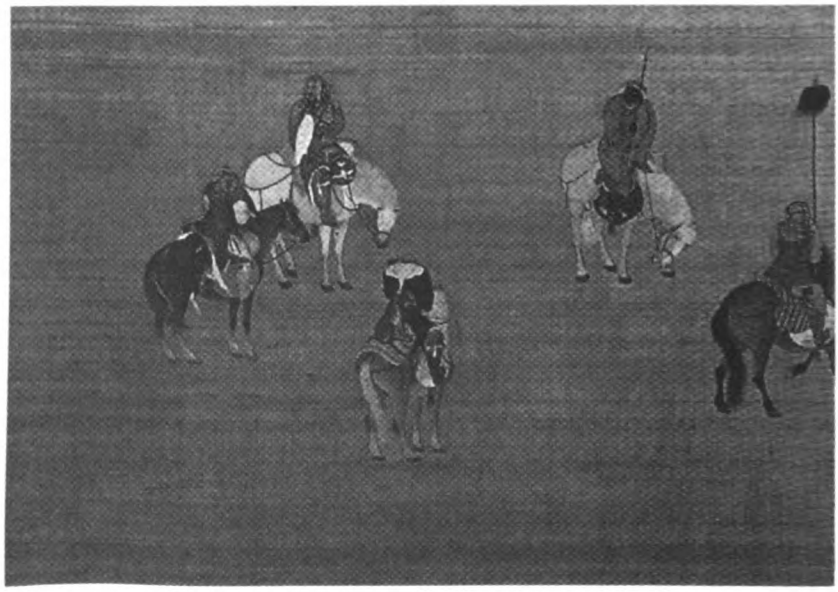
Pl. 4 Khoubilai à la chasse (Détail du centre)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Pl. 5 Khoubilai à la chasse (scène centrale)



Pl. 6 Khoubilai à la chasse (détail du bas)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pl. 7 Portrait en buste de Khoubilai Khan, National Palace Museum, Taipei, Republic of China

Pl. 8 BNF, Manuscrit chinois 7698, ch. 3, fol. 24. Cliché Bibliothèque nationale de France

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pl. 9 BNF, Manuscrit chinois 1238,
planche 104. Cliché Bibliothèque nationale de France

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# POÈMES EN FRANÇAIS, EN ASTESAN ET EN FLAMAND DE GIOVAN GIORGIO ALIONE

GIANNI MOMBELLO
Université de Turin

Dans l'*Exorde* à sa traduction des *Historiae Philippicae* de Trogue Pompée abrégées par Justin et présentées à Louis XII en mars ou avril 1510, Claude de Seyssel (1961: 66-67) écrivait:

> Sire, [...] par le moyen des grandes et glorieuses conquêtes qu'avez faites en Italie, n'y a quartier maintenant en icelle où le langage français ne soit entendu par la plupart des gens: tellement que, là où les Italiens réputaient jadis les Français barbares tant en mœurs qu'en langage, à présent s'entretendent sans truchement les uns les autres et si s'adeptent les Italiens (tant ceux qui sont sous Votre obéissance que plusieurs autres) aux habillements et manière de vivre de France; et par continuation sera quasi toute une même façon: ainsi que l'on voit de ceux d'Atisanie et de tout le Piémont, lesquels (au moyen de ce qu'ils ont dès longtemps été sous la seigneurie et obéissance de Vous et de Vos prédécesseurs ducs d'Orléans; ceux d'Ast, et ceux de Piémont, des princes de Savoie qui vivaient et vivent à la française) ne sont pas gramment différents de la forme de vivre de France et si entendent le langage tout ainsi que le leur propre et le parlent la plupart d'eux[1].

Cet homme de lettres et diplomate connaissait bien la situation linguistique et culturelle du Piémont puisque, en 1470, il avait été étudiant à l'Université de Turin (Caviglia, 1928: 32; Bellone, 1986: 101) où il a été reçu docteur en droit, en 1486 (Caviglia, 1928: 35; Bellone, 1986: 103), avant de devenir professeur de cette même Université de 1486 à 1498, quoique avec de nombreuses interruptions dues à sa charge de conseiller ducal (Caviglia, 1928: 36-52; Bellone, 1986: 104).

Claude de Seyssel était savoyard et partant gallophone. Si son français est fort bon[2], on ne peut dire la même chose des ressortissants piémontais en général. D'aucuns, mais ils sont relativement peu nombreux,

[1] Je cite cette transcription même si Jacques Poujol (1961: 65-70) en a modernisé l'orthographe.

Sur les traductions de Claude de Seyssel cf. aussi Dufayard (1892: 91-98), Caviglia (1928: 91-121), Chavy (1973: 361-76) et Mombello (1978: 82-90).

[2] Poujol, 1961: 55-57, considérations sur sa langue; p. 55: 'En fait, on serait bien en peine de déceler dans la prose de Seyssel la moindre trace certaine de patois savoyard'.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

comme Thomas III de Saluces auteur du *Chevalier errant*[3], le poète Alexis Jure de Chieri, qui a reçu des éloges, à vrai dire fourrés, de Clément Marot[4], mais dont les œuvres n'ont pas encore été retrouvées (Mombello, 1984: 7 et 87-94), le chancelier de Charles Quint et ancien élève de Claude de Seyssel, Mercurino Arborio di Gattinara (Bornate, 1915. Ferretti, 1982. Avonto & Cassetti, 1984[5]), possèdent bien, ou assez bien le français, ainsi que d'autres, piémontais ou non, qui ont séjourné en France ou dans un pays gallophone. Je ne m'arrête pas ici à en donner la liste fournie ailleurs (Mombello, 1998: 63-73 et 99-105), je rappelle seulement le nom du Milanais René Birague qui a servi longtemps les intérêts de la France durant l'occupation du Piémont (1536-1560). Successeur de Michel de l'Hôpital comme chancelier de France (1573), il fut promu au cardinalat (1578), après son veuvage. De l'avis de Michel François (1968: 616b), son français était impeccable.

Si les Savoyards et les Valdôtains, qui ont fourni à la maison de Savoie bon nombre de ses officiers (Marini, 1962: *passim*; Rosso, 1992, *passim*) arrivaient à maîtriser assez bien la langue de France, d'autres, comme Carlo Solaro di Moretta, bien qu'il ait vécu longtemps en France (Mombello, 1998: 68-69), avaient bien des difficultés à écrire en français, d'autres enfin, comme Gioffredo Pasero ou Paserio de Savillan, écorchaient atrocement cette langue (Mombello, 1998: 69).

Claude de Seyssel, qui a écrit le passage que je viens de citer pour encourager Louis XII à poursuivre son effort militaire dans la plaine du Pô, prenait donc ses désirs pour des réalités.

[3] L'édition inédite de Marvin J. Ward (Thèse de l'University of North Carolina, Chapel Hill, 1984) est médiocre. Cf. aussi la traduction en français moderne par Daniel Chaubet (2001: 419). Je n'ai pu consulter la thèse inédite de Lauren Wayne Yoder (1974). Les études les plus amples sur Thomas III et son œuvre sont anciennes et elles sont dues, entre autres, à Pierre-Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1799), Camillo Manfroni (1890), Egidio Gorra (1892a et b) et Nicolas Jorga (1893). Les plus récentes sont signalées, avec celles que je viens de citer, par Anna Maria Finoli (1982: 10 dans les notes de 4 à 14). Après la publication de cet article ont paru, entre autres, les travaux suivants: Anna Maria Finoli (1983: 257-264), Ernstpeter Ruhe (1984: 159-176), Marvin J. Ward (1985: 371-389 et 1986: 401-410), Anna Cornagliotti (1989: 3-24) et Marco Piccat (1991: 141-166), ainsi que la notice de Daniel Chaubet et Gillette Tyl-Labory dans la nouvelle édition, par Geneviève Hasenohr et Michel Zink (1992), du volume sur *Le Moyen Âge* du *Dictionnaire des lettres françaises* du cardinal Georges Grente. De 1990 à 2001 ont paru quatorze articles sur Thomas III qu'on ne pourrait pas citer ici. Ils sont dus surtout à Anna Maria Finoli, à Florence Bouchet et à Cesare Segre. Je renvoie donc à la *Bibliographie* d'Astrid Klapp-Lehrmann. Après 2001 a paru, entre autres, un article de Renzo Villa (2003: 665-692).

[4] Mayer, C. [Klaus] A. (ed.), 1958. *Les Epîtres*, pièce XLVIII: *A Alexis Jure de Quiers en Piedmont*, 254-56.

[5] Ce catalogue contient la photocopie d'un certain nombre de lettres autographes en français de Mercurino.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De l'aveu même d'Antonio Astesano (1412-1463) (Vergano, 1962: 465a-466a; Fissore, 1972: 591-594), traducteur en latin de deux cent dix poèmes de Charles d'Orléans, il lui a fallu un long séjour en France avant d'en maîtriser la langue. Il commence en effet sa traduction par cette remarque éloquente:

> Cum Gallis essem tantum versatus in oris,
> Ut iam nota michi gallica lingua foret[6]....

Et toutefois les Astesans font un peu exception dans le panorama que je viens de brosser sommairement. En effet, la ville-comté d'Asti était passée sous la seigneurie du frère de Charles VI, dès 1387, lors du mariage de Valentina Visconti avec Louis, duc de Touraine et futur duc d'Orléans[7]. Parmi les membres du *consiglio di credenza* qui ont prêté hommage et ont fait serment de fidélité aux représentants de Louis et de Valentina, le 8 mai 1387, il y avait deux membres de la famille Alione: Thomenus et Bernardus (Gnetti, 1992-1993: II, 163), nobles *de populo*. La domination française de cette ville-comté a continué, du moins nominalement, jusqu'en 1529 (traité de Cambrai), mais avec de nombreuses intermittences dues à la longue captivité du duc Charles, celle de son frère Jean d'Angoulême en Angleterre et à la mort de Philippe de Vertus (1420); le seul représentant mâle de cette famille étant alors un bâtard: Jean, comte de Dunois et Longueville (Caffin de Merouville, 1960). Ceci permit à Filippo Maria Visconti avant et à Francesco Sforza ensuite de se rendre les véritables maîtres du comté, malgré d'innombrables contestations avec la France[8].

Malgré ces vicissitudes, un certain nombre d'Astesans ont eu des contacts suivis avec la France. Parmi bien des noms, je me borne à en citer quatre qui ont eu des rapports fort étroits non seulement avec l'administration, mais surtout avec la culture française. Antonio Astesano, mentionné plus haut, et qui nous a laissé de nombreuses œuvres en prose et surtout en vers latins parmi lesquelles la traduction des poèmes de

[6] Cette traduction inédite est conservée dans le ms. 873 de la Bibliothèque Municipale de Grenoble. Je cite ces deux vers d'après la transcription de Marco Balzaretti (1979-1980: 3).

[7] La bibliographie sur ce sujet est assez importante. Je mentionne seulement, sans les citer nommément, les nombreuses recherches de Ferdinando Gabotto, qui remontent à la fin du XIX^e siècle, mais qui restent toujours utiles. Parmi les moins anciennes, je me borne à en citer quelques-unes: Forghieri, 1936: 5-108; Fissore, 1971: 91-115 & 1972: 586-594; Bordone, 1998: 15-45; Castellani, 1998. On trouvera des compléments bibliographiques dans Mombello, 2000: 65-66, note 1 et suivantes.

[8] Cf., à ce propos, les travaux de Vanda Forghieri, Gian Giacomo Fissore et Renato Bordone cités dans la note précédente.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Charles d'Orléans (Vergano, 1962: 465a-466a. Balzaretti, 1979-1980); Benoît Damien, fils de l'argentier du duc Charles, Benoîtin (Champion, 1923-1927: II, 616-617), dont il nous reste huit rondeaux transcrits dans le manuscrit autographe du duc Charles[9]; le juriste Giovanni Nevizzano (Lessona, 1886)[10], qui n'a rien écrit en français, mais qui connaissait bien les produits de la culture transalpine écrits aussi bien en latin qu'en langue vulgaire (Mombello, 1993: 991-1008; Idem, 1995: 213-239)[11]; et surtout Giovan Giorgio Alione.

Nous possédons fort peu de renseignements sûrs concernant ce poète actif entre la fin du XV^e^ siècle et les vingt premières années du siècle suivant (Asor-Rosa, 1960: 460a-462b; Giraud, 1991: 137-148; Preda, 1998: 197-221; Mombello, 2000: 68-74)[12]. Ses écrits ont été recueillis dans un volume in-8° de 200 feuillets imprimés en caractères gothiques à Asti, en 1521 (Alione, 1521)[13]. Cette *editio princeps* a été réimprimée trois fois en 1560, 1601 et 1628[14], mais ses poèmes en français ont été omis dans les deux dernières, tandis que celle de 1560 ne contient que la *Louenge au marquis de Monferra*, *La chanson d'une bergere* et l'*Autre chanson*.

[9] Il s'agit du ms. BnF fr. 25458. Charles d'Orléans, 1923-1927. *Poésies*, P. Champion (ed.), t. II, 433-35 (pièces CCL, CCLII, CCLIII), 450-51 (pièce CCLXXIX), 515 (pièce CCCLXXXVIII), 540-41 (pièces CCCCXXIX et CCCCXXX).

[10] Sa date de naissance est inconnue; pour la date de son décès, qu'on pourrait placer en 1455, cf. Mombello, 2000: 66. n. 5.

[11] Sur l'anecdote du *traditore della carne sallata* racontée par Nevizzano, cf. Soffietti, 2001: 216.

[12] Cf. aussi un article plus ancien de Cesare Poma, 1930: 122-132. Les éditions anciennes et modernes des œuvres d'Alione seront citées dans les notes suivantes.

Sur la langue d'Alione et l'orthographe de l'édition de 1521, cf. Giacomino, 1900-1901: 403-448 et Bottasso, 1953: XI-XVI.

[13] Pour d'autres détails sur cette édition enrichie de quarante-deux incisions illustrant des rébus, cf. Bersano Begey – G. Dondi, 1966: 229, numéro 868. Ces savants signalent des exemplaires qui ont appartenu à des particuliers: J.-Ch. Brunet, Vente Hœpli 1936, l'antiquaire de Turin Pregliasco (exemplaire sans gravures). Je n'ai pu consulter aucun de ces trois exemplaires.

Une autre bonne description a été fournie par Bottasso, 1999: 125-138.

Les exemplaires que j'ai pu consulter sont les suivants: Torino, Biblioteca Reale, cote: Rari I. 4; Milano, Biblioteca Trivulziana, cote: Triv. M. 539; Milano, Biblioteca Ambrosiana, cote: S. Q#.O.II.16; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cote: Landau-Finaly, 504. Je citerai le texte du *Rondeau en flameng* d'après l'exemplaire de la Biblioteca Trivulziana (les exemplaires conservés à la Biblioteca Reale de Turin et à la Biblioteca Ambrosiana de Milan ne le portent pas) et les autres textes d'après l'exemplaire conservé à Turin.

[14] En 1560, à Torino par G. Francesco Giolito, en 1601, à Asti par Virgilio Zangrandi et en 1628 à Torino par Stefano Manzolino. Ces rééditions ont été décrites par Paesan (1995-1996: 47-49).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les poèmes français d'Alione sont donc tombés dans l'oubli, ainsi que ses autres œuvres jusqu'en 1827, lorsque Paolo Antonio Tosi (Bottasso,1953: IX-X) retrouva un exemplaire de l'édition de 1521, passé ensuite à Jacques-Charles Brunet qui exhuma, en 1836, les poèmes en français et deux farces[15]. Cette réédition a donné lieu à d'autres impressions partielles du contenu de l'*editio princeps* au cours des XIX^e^ et XX^e^ siècles (Mombello, 2000: 72-73)[16].

L'éditon de 1521 des œuvres d'Alione contient, en effet, outre sa *Macarronea* composée en 1500 (Chiesa, 1982a: 10-13)[17], ses dix farces[18] et ses poèmes en français. Ces derniers sont au nombre de vingt pour un total de dix-huit cent vingt-quatre vers, sans compter les vers et les hémistiches que l'on trouve dans deux de ses farces, celle *De la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa sôa* et celle *Del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo, a tre personagii* (Bottasso,1953: 79-95 et 231-249); c'est une production non négligeable, d'où la question de savoir si Alione a séjourné en France ou dans un pays francophone.

Même si aucun document objectif ne nous le certifie, ses vers semblent toutefois prouver qu'il a dû passer un certain temps dans les états bourguignons du Nord. Il s'agit d'un réseau d'allusions parfois fugaces, parfois plus consistantes qui me poussent à pencher pour l'affirmative.

Avant de commenter ces allusions, il est bon de rappeler que Giovan Giorgio Alione appartenait à une famille noble *de populo* attestée à Asti dès le X^e^ siècle (Gabotto, 1904: 79 et 124)[19]. Les recherches d'Alvise

[15] Brunet, 1936. Après une notice biographique sur Alione (pp. 5-51), ses poèmes en français sont réimprimés, en caractères gothiques, dans les ff. A.iir.-E.[ix]r., auxquels font suite, dans les ff. F.ir.-H.iii *verso*, la farce *De la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa sôa* et celle *Del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo, a tre personagii*.

[16] J'en rappelle ici seulement la date, le lieu d'édition, l'éditeur et le contenu: 1864, Milan: G. Daelli, par Paolo Antonio Tosi (reprise des poèmes français auxquels il ajouta la *Macarronea*); 1865, par le même Tosi chez le même éditeur (les farces); 1870, Florence (chez G. Dotti, Libraire, avec une préface de Jules Piccini; tirage à treize exemplaires, dont un est à la Biblioteca Reale de Turin, cote: Misc. 114 (42). Cette plaquette contient deux textes seulement: *Chanson dune(sic) josne fille mariee a ung vieillart Ialous* et *Le dit du singe*); 1905, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, par Maurice Mignon (deux textes bien commentés: *Chapitre de liberté* et *Chanson d'une bergère*); 1929, Milan, chez Signorelli, par Maggiorino Maranzana (mauvaise reprise de l'édition Brunet des poèmes français); 1972, Bari, Tip: Sud, par Oronzo Ingrosso (avec sept poèmes). Pour les rééditions plus nombreuses de la *Macarronea*, cf. Chiesa, 1982[1]: 33-37.

[17] Cf. du même Chiesa, 1979: 291-303; 1982b; 1988: 407-414.

[18] Bottasso, 1953: VII-LXXIX, introduction; 1-249, texte des farces; 251-64, d'autres poèmes; 265-323, glossaire; 325-28, bibliographie.

[19] Un *Alioni* figure comme témoin dans le document numéro 45 (pp. 77-80) du mois d'octobre [916] portant sur une permutation de biens entre l'évêque d'Asti Audax et le

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grammatica (1958) nous ont appris que les Alione s'étaient implantés dans plusieurs villes du Piémont. Dès 1252, les Alione faisaient partie du *Consiglio generale o di credenza* d'Asti et ils sont entrés ensuite dans le conseil plus restreint des douze *sapientes* (Castellani, 1998: 29, n. 40 et pp. 200, 202, 291)[20].

Il s'agit d'une famille de 'Lombards' qui exerçaient aussi leur profession de prêteurs sur gages à l'étranger. Le comte de Namur et de Flandre par sa mère Marguerite, Gui de Dampierre confia, en février 1283, à Uberto Alione la frappe de ses monnaies pour deux ans, à Namur, commission qui lui a été renouvelée le premier novembre de l'année suivante (Bigwood, 1921-1922: I, 224). Uberto devait être un personnage en vue à cette époque pour recevoir une charge aussi importante. En 1272 les Alione s'étaient alliés avec une autre famille de prêteurs sur gages astesans, les Mancinella qui avaient obtenu, toujours de Gui de Dampierre, les tables de prêt de Hulst et de Furnes, vers 1281 (Castellani, 1998: 167). Les liens que les Alione entretenaient avec les Pays-Bas remontaient donc à environ deux siècles avant la date de naissance de Giovan Giorgio que l'on situe dans les années 1460-1470. Mais, vers la fin du XV^e^ siècle, les 'Lombards' tendent à quitter la Flandre[21].

Voici maintenant quelques allusions, à vrai dire fragiles, mais qui n'auraient pu venir toutes à l'esprit d'un poète qui n'aurait jamais quitté Asti.

La première, qui revient aux vers 56-57 du *Chapitre de liberté*, est noyée parmi bien d'autres qui concernent l'histoire universelle. Voici le bref passage qui lui sert de cadre (ff. [yvi] *verso*[22]: vv. 52-60):

> A liberté sont autres parvenuz
> A qui des mains elle est puis eschappee,
> Par le deffault des laches survenuz.
>
> Le Grant Sophy la maintient à l'espee,
> Flamengs aussi, pour y vouloir entendre[23],
> Par foiz ont eu mainte teste coppee.
>
> Sang et ducatz a Saint Marc fait espandre
> Pour raffranchir ce q[u]'on lui eut tolu,
> Et pour son regne en liberté deffendre.

prêtre Vitalis 'filius *quondam Ioanni de Villa Radicada*. Dans le document numéro 66 (pp. 122-126) remontant à la fin de 950 ou au début de 951, il est question d'une parcelle de terre appartenant à un *Allon[us] presbiter*.

[20] Sur la nature et les fonctions de ces institutions cf. Vergano, 1951-1957: III, 82-84.

[21] Par exemple, ils abandonnent leur comptoir de Bruges un peu avant 1492 (Castellani, 1998: 164):

[22] Le renvoi au feuillet indique que je cite ce texte d'après l'édition de 1521 et non pas d'après une réédition récente.

[23] Latinisme sémantique: *intendere* = 'déployer ses efforts'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le Grand Sophi est Isma'il Ier (1487-1524), chah de Perse depuis 1502, fondateur de la dynastie des Séfévides qui se rendit maître de l'Azerbaïdjan, de l'Arménie et de l'Iraq, se battit contre les Ottomans avant d'être défait par le sultant Selim Ier à Tchaldiran, en 1514. Ce poème est donc antérieur à cette date.

La Flandre était dans la mouvance française et elle a toujours donné du fil à retordre aux rois, aux comtes et aux ducs; ses seigneurs qui ont dû intervenir durement du XIIIe siècle jusqu'à l'effondrement de la troisième maison de Bourgogne en 1477 et bien au-delà (Pirenne, 1928: I, 225-502, livres III à VI; II, 13-106, livre I; Nicholas, 1992: 209-399). Gand a été l'épicentre des révoltes qui se sont succédé avant et après la période de Jacob et Filips van Artevelde au XIVe siècle (Calmette, 1949: 61-70; Nicolas, 1987 et 1988). Bruges a été soumise par Philippe le Bon en 1438 et Gand en 1453 (Calmette, 1949: 210 et 215-217). Cette dernière tint en otage la fille du Téméraire, Marie, à qui on extorqua le 'Grand Privilège' (11 février 1477) (Pirenne, 1928: II, 16-17)[24] après le désastre de Nancy, ce qui a suggéré à Commynes une bien amère réflexion à la fin du chapitre dix-sept de ses *Mémoires*:

> Et ne puis penser comment Dieu a tant préservé cette ville de Gand, dont tant de maux sont advenus, et qui est de si peu d'utilité pour le païs et chose publique dudit païs où elle est assise, et encore beaucoup moins pour le prince; et n'est pas comme Bruges, qui est un lieu de grand recueil de marchandise et de grande assemblée de nations estranges, où par adventure se despeche plus de marachandise qu'en nulle autre ville d'Europe, et seroit dommage irréparable qu'elle fust destruite[25].

Gand devait se révolter une dernière fois, en 1539-1540, contre Charles Quint qui lui imposa, le 30 avril 1540, une nouvelle et sévère Constitution: la 'Concession Caroline' par laquelle l'empereur abolissait les anciennes autonomies communales (Pirenne, 1928: II, 80-88).

L'allusion d'Alione ne se rapporte donc pas à un fait précis, mais à une caractéristique majeure de l'histoire de la Flandre au cours des derniers siècles du Moyen Age.

Par contre, le dernier tercet cité résume surtout l'effort d'expansion qui a caractérisé la politique de la Sérénissime durant tout le XVe siècle,

[24] Ce 'Privilège' arraché à Marie de Bourgogne ne concernait pas seulement Gand et la Flandre, mais aussi l'Artois, la Wallonie, le Brabant, le Hainaut, le Namurois, la Hollande et la Zélande.

[25] Dufournet, 1979: 421-422. Pour les événements auxquels je fais allusion ci-dessus, cf. les chapitres XVI et XVII du même livre, *Ibid.*, pp.407-422.

Les raisons qui ont poussé Commynes à faire l'éloge de Bruges sont signalées par Joël Blanchard (1996: 61-62).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en déclenchant un dur conflit avec les seigneurs de Milan (Mallett, 1996: 181-244 et 245-310) et aussi la ténacité qu'elle déploya pour sauvegarder ses possessions en Moyen Orient menacées par les Turcs (Gullino, 1966: 13-111; Doumerc, 1996: 113-180).

Ce poème a dû être écrit avant 1509. Alione, qui était pro-Français, n'aurait pas fait cet éloge de Venise après la bataille d'Agnadel (14 mai 1509), par laquelle Louis XII mit un terme à toute les velléités d'expansion territoriale de cette république sur la terre ferme.

Aux vers 67-69 (f. [yvi] *verso*) de ce même poème il y a, par contre, un rappel plus précis d'une révolte qui a opposé deux villes, Dinant et Liège, à Philippe le Bon et à Charles le Téméraire en 1466-1468 (Pirenne, 1928: I, 408-12):

> Liege et Dynant, ingratz d'eulx renco[n]trer
> En liberté et, pour trop hault enquerre
> Sont ore exemps de plus recal[cit]rer[26].

Les événements auxquels Alione fait allusion sont décrits aux chapitres de I à IV et de X à XIII du second livre des *Mémoires* de Philippe de Commynes (1979: 115-141 et 162-180).

Peu après (f. [yvii] *recto*), aux vers 82-84, notre poète rapporte un fait divers, que je n'ai pu identifier, en ces termes:

> Ainçois se voult ung Picard lassier pendre
> Que marier, n'a celle estre tenuz
> Qui l'eust saulvé, s'il s'y feust volu rendre.

Je rappelle enfin que sa *Chanson des Suyces sur la bataille de Marignan* (ff. [zviii] *recto* – gii *verso*) devait être chantée sur un timbre bien connu à son époque: *Venez au pont des pierres Brughelins et Gantois*. Il faut lire, bien sûr, Pont d'Espierres où les milices urbaines des deux villes furent battues par celles de Louis XI, le 27 juin 1477. Contrairement à Molinet qui voit dans cette offensive une tentative héroïque de la part des Flamands pour sauver leur liberté[27], Commynes la tourne en dérision[28].

[26] L'édition de 1521 donne *recalcurer*.

[27] Devaux, 1996: 467-68: *Flandres, qui estoit forte et fière, se reveilla au bruit de ses [de Louis XI] armes. Ganthois s'esmurent, Brugelois se montèrent, le Franc se prepare, ceulx de Courtray et de Wervy s'assemblent, chescun se met sus piedz ou à cheval, firent provision de vivres, de charoy, d'artillerie, de tentes, de pavillons et tous instrumens de guerre et se trouvèrent ensemble en nombre de XVIII. à XX^ml^.*

[28] Philippe de Commynes, 1979: 399-400, chap. XIV du cinquième livre et p. 421, chap. XVII du même livre d'où je tire ce passage: *Pour commencer à faire cas de nouvelleté, ils mirent hors de prison [...] le duc de Gueldres, que par longtemps le duc Charles y avoit tenu [...]; et le firent chef d'une armée qu'ils firent d'entr'eux-mesmes, c'est à sçavoir de Bruges, Gand et Ypres, et l'envoyèrent devant Tournay, mettre le feu*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le nom de la ville de Gand est enfin utilisé dans un passage fort malsonnant, de la *Cômedia de l'homo e de soi cinque sentimenti*[29].

Vers la fin de la *Farsa de Nicolao Spranga caligario* on trouve une allusion au Brabant à propos des bésicles[30], dans le galimatias du juge et dans la deuxième satire contre les *Disciplinati* d'Asti notre poète remarque plaisamment, à propos de membres de cette confrérie:

> e quant i han la panza pina
> tran côrreze de Brabant[31].

Dans ses errances non documentées Alione aurait-il parcouru le chemin qui mène de Paris à Lyon? De toute manière sa *Chanson d'une bergiere* (ff. giiii *verso* – [gv] *recto*) commence par ces vers:

> L'autre jour chevauchoye
> De Paris a Lyon,
> Je rencontray bergiere,
> Qui gardoit ses mouton(sic)[32].

*aux fauxbourgs, qui estoit bien peu d'utilité, pour la querelle de leur seigneur [...], car elle (cette armée) ne pouvoit riens profiter que de brusler un petit nombre de maisons, en lieu dont il ne chaloit guères au roy, car il n'y lève tailles ni aydes; mais leur connoissance n'alloit point jusques-là.*

[29] Alione, 1953: 32, vv. 788-92:
*E, s'l'acades al cul ch'a Gavi*
*o ch'a Garressi el fus malavi,*
*o fors ch'a Gassô o pur ch'a Gant*
*an Fiandra el cul andas cagant*
*côn reverentia.....*

Traduction: 'Et s'il arrivait que le derrière devait faire ses gros besoins à Gavi [ville entre Alexandrie et Gênes où les Astesans avaient un entrepôt] ou à Garessio [ville sur la route qui relie Ceva à Imperia par le col du Saint-Bernard], est-ce qu'il irait faire ses besoins à Gassino [ville à vingt kilomètres à l'est de Turin] ou peut-être à Gand? révérence parler...'. Ces toponymes permettent au personnage du juge de la farce d'Alione de conjuguer le verbe 'chier' (= *ch'agà*): *ch'agavi* (première personne du parfait), *ch'agaressi* (première personne du présent du conditionnel), *ch'agassô* (troisième personne du pluriel du parfait), *ch'agant* (participe présent), comme le remarque justement Enzo Bottasso dans le lexique de son édition citée des farces d'Alione à la p. 291, *ad vocem:* 'Gant'. Cette plaisanterie revient aussi aux vers 61-62 de la *Farsa del lanternero chi acconciò la lanterna a el soffieto de dôe done vegie;* cf. Bottasso (1953: 152):
*ch'el fa megliôr ster qui ch'a Gavi,*
*ch'a Gant in Fiandra ni ch'a Gassô:*

Traduction: 'il fait bon (meilleur) de vivre ici plutôt qu'à Gavi, qu'à Gand en Flandre, ou qu'à Gassino'.

[30] Bottasso, 1953: 121, vv. 586-87: '*baricolarum* chi dômanda | *prout* in Brabant et Hollanda'. En piémontais les lunettes sont encore appelées, par plaisanterie, 'barìcule'.

[31] Bottasso, 1953: 262, vv. 49-50 de l'*Altra cantione de dicti Disciplinati per la medesima causa*. Traduction: 'quand ils ont le ventre plein ils pètent comme des Brabançons'.

[32] Coquille, ou rime pour l'œil?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Thème de 'pastourelle' ou souvenir d'un voyage réellement fait? On ne saurait trancher, d'autant plus qu'Alione ne semble jamais avoir exercé le métier de soldat, tandis que le protagoniste de cette chanson invite la bergère à le suivre dans sa *garnison* (v. 20) et que la jeune fille lui rétorque justement qu'elle ne veut pas se mettre *a l'abandon* dans une *gendarmerie* (vv. 32 et 31). Ces vers sont repris tels quels dans la *Farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo*[33]. De toute manière la pièce suivante intitulée *Autre chanson* (ff. [gv] *verso* - [g vi] *recto*) commence par ces vers:

> Qui veult oÿr belle chanson
> D'une fillette de Lÿon
> Qui d'amours fut requise,
> Alé houe.

Dans le prologue de la farce du *Lanternero*, le badin qui présente la pièce et qui pourrait bien prêter sa voix à l'auteur, affirme (Bottasso, 1953: 151, vv. 14-15):

> sì eu vist le feuze [les façons de s'habiller] de Liôn
> e de Paris...

Lyon et Paris sont citées aussi dans d'autres farces d'Alione[34].

Et puisqu'on est en France, restons-y encore un instant. On sait que Alione est l'auteur de dix farces dont huit en dialecte astesan parfois farcies d'expressions latines et deux bilingues: *Farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa sôa* et *Farsa del francioso alogiato a l'ostaria del lombardo* dans lesquelles le français alterne avec le dialecte d'Asti, ou avec la koïné italienne du nord

[33] Bottasso, 1953: 233, vv. 54-57, mais sans la coquille à *moutons*.

[34] Bottasso, 1953: 86-87, vv. 202-205, où Alione fait allusion, dans la *Farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa sôa*, aux belles dames de Casale Monferrato qui étaient allées à Lyon, en 1508, pour accueillir la nouvelle marquise de Monferrat Anne d'Alençon femme de Guillaume IX (*Ibid.*, p. 297, *ad vocem*: 'marchisa'). Au vers 210 de la *Farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo* le Français répond à l'hôtelier lui demandant si on aura la paix ou la guerre, qu'il ne vient pas de Lyon (*Ibid.*, p. 240). Lyon était le lieu de ralliement des armées françaises avant de passer les monts. Les foires de Lyon sont rappelées aux vers 380 et 474 de la *Macarronea*, cf. Chiesa, 1982: 60 et 64.

Au *Il n'est bon bec que de Paris* de la *Ballade des femmes de Paris* de Villon (*Testament*, v. 1522), Alione ajoute sournoisement, dans la *Cômedia de l'homo e de sôi cinque sentimenti* (Bottasso, 1953: 34, vv. 878-881: *Ancôr triumpha el cul an Franza* | *ch'el done là, per bôna usanza* | *adovrô çert cul de Paris* | *per dergle fôrma*.... Ici il ne s'agit pas de la partie anatomique des parisiennes, mais d'une robe. E. Littré précise (*ad vocem*, §6): 'Cul s'est dit de certains jupons rembourrés que mettent les femmes et qu'aujourd'hui on nomme plus décemment tournure'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mélangée avec un parler qui, pour Alione, devait correspondre au dialecte lombard *lato sensu*[35].

En 1889, Bruno Contronei a essayé d'identifier les modèles français desquels le poète astesan se serait inspiré. Plus près de nous, Enzo Bottasso est revenu, dans son édition de 1953, sur ce problème passablement embrouillé et que l'on ne saurait aborder dans le cadre restreint d'un article.

Bottasso connaît bien les pièces françaises qui sont bâties sur un canevas analogue, sinon identique, à celui des pièces d'Alione, mais si pour six d'entre elles il reconnaît sa dette envers la tradition transalpine, il précise aussi que seule la farce du *Pauvre Jouhan* est certainement antérieure à *La farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa sôa*[36]. Par contre, quatre (*Farsa de Gina e de Reluca...*, *Farsa de Nicolao Spranga caligario...*, *Farsa del braco e del milaneiso...*, *Farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo...*) trouveraient leur origine essentiellement dans des ragots locaux et des faits divers réellement arrivés et qui auraient été connus du public astesan, la dernière exceptée, puisqu'il s'agit d'un remaniement.

Dans des articles publiés avant (Bottasso, 1948-1949 et 1949) et après (Bottasso, 1987) sa réédition des farces de notre poète, Enzo Bottasso précise davantage son avis à ce sujet. En effet, dans celui de 1949, il s'efforce de prouver l'indépendance (p. 39) de l'Astesan par rapport à la tradition française et lui reconnaît une valeur artistique autonome (p. 30), tandis que dans celui de 1987, il constate que quatre des pièces qu'Alione aurait imitées[37] n'ont été publiées que vers le milieu du XVI^e^ siècle à

[35] Clivio, 2002: 129. Voici ce qu'il écrit à propos de la langue de la deuxième de ces deux farces: '[...] il francese si esprime solo nella propria lingua con occasionali inserti astigiani, l'oste parla in una specie di toscano inquinato da piemontesismi e lombardismi con qualche parola francese, mentre il terzo personaggio, Janino il garzone dell'oste, sa servirsi sia del francese che di un toscano costellato di localismi'.

[36] Bottasso, 1953: LVII-LVIII: '*La farce du pouvre Jouhan* è la sola, fra tutte quelle francesi che presentano qualche analogia con le alionesche, che a queste si possa dire con sicurezza anteriore: e perciò appunto ho tenuto a sottolinearne le pur così lievi analogie con quella della *Dona*. Se possiamo essere tanto più sicuri della derivazione dall'A. delle singole *pièces* transalpine – anzichè dell'opposto rapporto – quanto maggiori sono le affinità che esse presentano (come mi sembra risulti chiaro dalle analisi poco fa compiute), non è per questo meno incontestabile che il nostro autore si muove in un'atmosfera teatrale strettamente legata e dipendente dalla Francia: significativa è quindi la scarsità e la tenuità degli elementi che egli sentì il bisogno di prendere a prestito dai suoi immediati predecessori, o almeno da quelli propriamente drammatici... '.

[37] Bottasso, 1987: 278. Il s'agit de la *Farce des cinq sens de l'homme*, *Jolyet*, *Farse du pet*, *Farce des femmes qui font écurer leurs chaudrons*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lyon ou à Paris. Cette constatation lui suggère l'hypothèse que ce sont les farces d'Alione qui pourraient avoir été à l'origine des farces françaises et non le contraire, et il en arrive même à supposer que c'est grâce à l'organisation commerciale mise sur pied, à Lyon, par le ressortissant de la ville-comté d'Asti Baldassarre da Gabiano et passée aux mains de son frère et successeur Luxembourg, que l'édition de 1521 aurait eu une 'buona diffusione' en France 'per un paio di decenni' (Bottasso, 1987: 278). Mis à part le fait que Baldassarre, rentré à Asti en 1517 ou en 1518, était décédé avant le 5 octobre 1519[38], les choses ne semblent pas s'être passées comme E. Bottasso le suppose, d'autant plus qu'avec Luxembourg (Asti, vers 1490 – Vourles 1558), les liens de la branche lyonnaise avec sa ville natale s'étaient relâchés (Infelise, 1998: 25b).

Il me semble que cette dernière hypothèse proposée par Enzo Bottasso n'est pas recevable. En effet, s'il est certain qu'Alione connaissait bien le français, il est hautement improbable que les auteurs anonymes des farces françaises dont il va être question aient pu comprendre le parler d'Asti. De surcroît, même si ces pièces ont été publiées à Lyon et à Paris, on suppose, pour certaines d'entre elles, une origine normanno-picarde.

André Tissier (1986-2000), qui a repris récemment soixante-six farces françaises, reste très réservé lorsqu'il s'agit de déterminer leur date, leur origine et leurs sources. Par exemple, à propos de *Jolyet*, il affirme sagement qu'en ce qui concerne le motif traité, 'il n'est pas toujours aisé de savoir qui a imité qui' (Tissier, IX, 1995: 32, n. 21).

Les pièces françaises qui ont des traits communs avec celles d'Alione sont six: *Jolyet*, le *Pet*, le *Poulier*, les *Femmes qui font écurer leurs chaudrons*, le *Pauvre Jouhan* (Tissier, IX, 1995: 32, n. 22) et les *Cinq Sens de l'homme*. Cette dernière n'a pas été reprise par Tissier parce qu'il la considérait, à juste titre, comme une 'moralité allégorique [...] hors de tout contexte religieux, et proche ou très proche des moralités' (Tissier, I, 1986: 400-01). Cette pièce, conservée dans la collection factice connue sous le nom de *Recueil du British Museum*, à été imprimée à Lyon *a la maison de feu Barnabé Chaussard*, c'est-à-dire chez Jehan Cantarel dit Motin, en 1545 (Baudrier, XI, 1964: 65 et 51-52; Tissier, I, 1986: 397; Bottasso, 1987: 278). C'est donc le seul texte qui pourrait avoir été, sinon composé, du moins imprimé, après 1521. Mais le thème traité ici est fort ancien (Vigne, 1975) et il avait été adapté au théâtre, en France, dès la fin du XIV^e^ siècle (Lewicka, 1980: 94, nos 992-993).

[38] Infelise, 1998: 24b-25a. *Bibliographie lyonnaise*. VII: 1-5; Maranzana, 1911: 119-29. Certaines données sont à vérifier. Bersano-Begey et Dondi, 1966: 224-25.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En ce qui concerne *Jolyet*, dont on suppose une origine normanno-picarde, sa date de composition pourrait être établie vers la fin du XV^e^ siècle 'faute de mieux' (Tissier, IX, 1995: 32, n. 22). Pour le *Pet* on sait, par contre, qu'il a été représenté à Lyon, en la présence du roi René d'Anjou, en 1476 (Tissier, X, 1996: 30-31)[39]. Pour le *Poulier*, farce normande, Tissier (XI, 1997: 198) s'en tient 'à un relatif "fin du XV^e^ siècle"'[40], une date qu'il propose aussi avec toutes les précautions d'usage, pour *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons* (Tissier, IX, 1995: 201, n. 8). La farce du *Pauvre Jouhan*, pour laquelle Tissier (X, 1996: 232) partage l'avis de Raymond Lebègue qui la jugeait une des meilleures pièces du recueil Trepperel, est 'sans conteste parisienne', mais elle ne serait que le remaniement d'une farce normande de peu postérieure au *Pathelin*, même si le recueil Trepperel, qui nous l'a transmise, ne date que du début du XVI^e^ siècle (Tissier, X, 1996: 230-231).

Dégageons-nous de ce guépier pour en venir à des témoignages plus sûrs.

Comme l'avait déjà remarqué Yves Giraud (1991: 145-147), Alione a emprunté à Molinet un de ses schémas strophiques préférés: le huitain de décasyllabes (abaabbcc) avec rime batelée aux vers 2, 4, 5, 6 et 7[41]. Si ce dernier s'en est servi dans les dix-huit strophes de son *Voiage de Naples* (Dupire, 1936-1939: I, 277-83), Alione l'a employé avec bonheur dans ses deux poèmes historiques: *Le Voyaige et conqueste de Charles huitiesme roy de France sur le royaulme de Neaples et sa victoire de Fournove* (ff. v ii *recto*-[v viii] *recto*), qui compte quarante-quatre strophes et *La Concqueste de Loys douziesme roy de France sur sa duchié de Milan avec la prinse du seigneur Ludovicque* (ff. x i *recto*-y ii *recto*), qui en compte soixante-sept. Un véritable tour de force. Il faut ajouter toutefois que Molinet s'en est servi dans quarante de ses poèmes (Dupire, 19321: 341-342).

Le dernier vers de ces deux poèmes est toujours constitué par un proverbe. A propos de l'habileté d'Alione comme versificateur, je cite l'opinion d'Yves Giraud (1991: 146-147) qui écrit:

[39] Tissier mentionne ici aussi la farce de *Les Deux savetiers*, reprise par lui dans le tome XII (1998) aux pages 23-61, mais qui n'a pas de rapports avec celles d'Alione.

[40] Allusion, dans ce même volume XI, 196, n. 21, à une imitation du *Poulier* par Alione dans sa *Farsa de Zohan zavatino*.

[41] Contrairement à ce qu'écrit Yves Giraud (1991: 146): 'Car cette contrainte entraîne un style hâché, distendu, et la recherche de la rime conduit vite à cheviller, ou alors (phénomène qu'on remarque assez souvent chez Alione) à ne pas faire coïncider la rime batelée et la césure du décasyllabe', il me semble que la rime batelée tombe sur le quatrième pied, coupe normale du décasyllabe (4+6).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ... de manière générale, Alione s'en tire bien; j'irai jusqu'à dire: mieux que Molinet. Surtout si l'on considère avec quelle ingéniosité malicieuse, avec quel à-propos plein de finesse il amène la pointe de chaque strophe, ce proverbe qu'il reproduit dans sa forme courante, qu'il réécrit ou qu'il invente pour les besoins de la cause. Sur ce point, il est infiniment supérieur à Molinet.

Oronzo Ingrosso (1972: 79-81) a remarqué que certaines expressions proverbiales, employées par Molinet dans différents ouvrages, reviennent avec des variantes minimes dans les deux poèmes historiques d'Alione: *Le Voyaige et conqueste de Charles huitiesme[...] sur le royaulme de Neaples [...]* et *La Concqueste de Loys douziesme, roy de France sur sa duchié de Milan [...]*. Puisque la première édition de *Les Faictz et Dictz* remonte à 1531 (Dupire, 1932b: 87), le poète astesan n'aurait pu lire les œuvres de l'indiciaire de Bourgogne que dans des manuscrits. Circulaient-ils aussi dans l'Italie du nord? Noël Dupire (1932b) n'en signale aucun et, dans le bref chapitre qu'il consacre à l'influence de cet auteur (Dupire, 1932a: 351-353), il ne souffle mot de Giovan Giorgio Alione.

Par contre, ce n'est vraisemblablement pas de Molinet qu'Alione a tiré son *Dit du singe* imprimé au *verso* du feuillet [yv] de l'édition de 1521 (Brunet, 1836: f. [C.VI] *recto;* Ingrosso, 1972: 42), puisque l'origine de ce motif est plus ancienne et latine, mais d'une moralité du début du XV^e^ siècle.

Il s'agit d'un bref poème dominé par l'idée que les hommes se dévorent les uns les autres, des plus grands aux plus petits, jusqu'à devenir la pâture des poux mangés à leur tour par les singes, d'où la conclusion passée en proverbe: 'Tout par le cul du singe passe'.

L'espace qui m'est alloué ne me permet pas de reproduire ce texte d'Alione, ainsi que ceux qui l'ont précédé. Je me borne donc à signaler qu'il s'agit de deux huitains de couplets d'octosyllabes.

La version latine, en cinq ou sept vers (*incipit: Devorat agricolam rex, regem tiro [...]*), nous a été transmise par plusieurs manuscrits dont aucun n'est toutefois antérieur au XV^e^ siècle (Bertalot, 1921: 21; A. et R. Bossuat, 1955: 99 et note 1; Walther, 1969: 218, numéro 27 de la lettre D[42]). Celui qui est conservé à la Wissenschaftliche Bibliothek d'Erfurt (Amplon Q. 311, f. 77r.) porte la date de 1412. La plupart de ces onze manuscrits appartiennent à des fonds libraires situés dans des pays germaniques.

[42] H. Walther ne mentionne par les mss. 175 et 212 de Budapest déjà signalés par A. et R. Bossuat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La version française a été utilisée, entre autres, par l'auteur anonyme d'une moralité jouée au Collège de Navarre en 1428 (n. s.) (A. et R. Bossuat, 1955: 92 et note 1), pour convaincre le personnage de 'Monde' de sa faiblesse. Elle contient, après le vers 628, le texte latin en sept vers et après (vv. 639-726) une longue paraphrase en français (A. et R. Bossuat, 1955: 145-148).

On trouve une allusion à ce motif tourné en proverbe, exactement comme chez Alione, au vers 1571 du *Champion des dames* que Martin Le Franc avait présenté au duc de Bourgogne Philippe le Bon avant le début de 1442 (Deschaux, 1999: I, ix et 67), mais aussi aux vers 71-79 du *Débat du poisson et de la chair* de Jean Molinet (Dupire, 1936-1939: II, 639) que Noël Dupire (1932a: 36) date d'après le mois de février 1504, et aux vers 532-43 de *Les Abus du monde* de Pierre Gringore (Oulmont, 1911: 107; Boudou, 1989: 384).

Selon André et Robert Bossuat (1955:100-101), 'Alione d'Asti offre une énumération plus complète, en rapport direct avec le texte latin de la moralité', bien évidemment celle de 1428.

Ce poète a fourni aussi une 'réplique' de son poème français en dialecte astesan. Elle est imprimée au *recto* du dernier feuillet de l'*editio princeps* de ses *Opera jocunda*. J'ai l'intention de revenir ailleurs sur ce motif qui a joui d'un certain succès aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Qu'il ait été tour à tour imitateur ou imité, il me semble certain que Giovan Giorgio Alione a eu des rapports exceptionnels avec la culture et la, ou plutôt, les langues d'outre-monts.

Seulement deux des quatre exemplaires de l'édition de 1521 que j'ai pu consulter, ceux qui sont conservés à la Biblioteca Trivulziana de Milan et à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, contiennent au *verso* du pénultième feuillet [197] ayant survécu un *Rondeau en Flameng*. Ignorant cette langue, je me suis servi des bons offices de mon collègue et ami le Professeur Pierre Jodogne qui m'a mis en contact avec le Professeur Guy Janssens de l'Université de Liège. Je les remercie pour leur aimable et compétente collaboration.

Voici donc la transcription et la traduction en français de ce texte que Monsieur le Professeur Janssens a bien voulu me fournir:

**Florens hauvveel, vriendt vuyt vercoren,**
**Aan comdi nv dus vroech ghegaen!**
**Men seyde dat ghij vvaert veloren,**
**Florens hauvveel, vriendt vuyt vercoren.**
**En vvilt v doch yp mij niet storen**
**Al hebbic dit rondeel gedaen.**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Florens hauvveel, vriendt vuyt vercoren
Aan comdi nv dus vroech ghegaen.

Et voici sa version française:

Florens Hauweele, (mon) ami préféré,
Te voilà donc (bien) tôt maintenant[43]!
On disait que tu étais perdu,
Florens Hauweel, (mon) ami préféré.
Ne m'en veux pas
D'avoir écrit ce rondeau,
Florens Hauweel, (mon) ami préféré,
Te voilà donc (bien) tôt maintenant[44].

Le *Nationaal biografisch woordenboek* des Koninklijke Vlaamse Academiën van België (1964-2002 en 16 vols) ignore ce patronyme, qui figure toutefois sous la forme Hauwel dans la *Biographie nationale* du même pays, qui ignore notre Florens, mais qui signale un Martin Hauwel (Hauvelius) auteur d'un recueil de *Poemata erudita*, né à Eecloo dans la Flandre-Orientale et actif au XVII^e siècle (*Biographie nationale [...] de Belgique*, 1884-1885, 8: col. 786-787). Notre Florens a-t-il quelque rapport de parenté avec ce Martin du XVII^e siècle, ou avec le médecin Johannes Hauweel qui a publié à Leyde, chez A. Elzevier, en 1689, une *Disputatio [...] de morbis soporosis in genere*, dont un exemplaire est conservé à la British Library [cote: 1185. g. 19.(10)], mais dont le nom ne figure pas dans le *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*? Je l'ignore.

Un autre chercheur, mieux renseigné que moi, pourra peut-être un jour identifier ce personnage et résoudre cette énigme. En ce qui me concerne, je me borne à présenter, à mon *vriendt vuyt vercoren* Herman Braet, cette curiosité.

## RÉFÉRENCES

ALIONE, Giovan Giorgio. 1521. C Animus gaudens etatem floridam facit | Spiritus tristis exiccat ossa: Prouerb. 17. | Opera Jocunda No. D. Joha[nn]is. georgij Alioni | Astensis Metro ma- | charronico Ma | terno: & Galli | co compo | sita... [Colophon] Impressum Ast per magistrum. Fran | cischum de silua Anno dñi. Milesi- | mo quingentesimo vigesimoprimo. | die.xij. mensis Marcij. |Finis.

[43] Si ce texte est écrit en brabançon, sa traduction serait, de préférence, selon M. Guy Jansens: 'Tu pars donc (bien) tôt maintenant'.

[44] Pour une autre traduction possible, cf. la note précédente.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1836. *Poésies françoises de J. G. Alione, composées de 1494 à 1520; publiées pour la première fois en France, avec une notice biographique et bibliographique par J. C. Brunet.* Paris: Chez Silvestre, Libraire.

–. 1864. *Poesie francesi di Giovan Giorgio Alione astigiano composte dal 1484 al 1520, aggiuntavi la Maccheronea dello stesso* [TOSI, Paolo Antonio éd.]. – (Biblioteca rara). – Milano: G. Daelli e C. Editori.

–. 1865. *Commedia e farse carnovalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sul fine del secolo XV da Gio. Giorgio Alione* [TOSI, Paolo Antonio ed.]. – (Biblioteca rara). – Milano: G. Daelli e Comp. Editori.

–. 1870. *Chanson et complainte dune (sic) josne fille mariee a ung vieillart Ialous avec le dit du singe.* Florence: chez G. Dotti Libraire. Préface signée par Jules Piccini.

–. 1905. *Jean-Georges Alione, poète astésan du début du XVI^e siècle. Poésies françaises (Chapitre de Liberté – Chanson d'une Bergère).* Réimprimées avec un commentaire historique et philologique [MIGNON, Maurice éd.]. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie.

–. 1929. *Les chansons françaises de Giovan Giorgio Alione, poète astesan du XVème siècle,* publiées à l'occasion du IVème centenaire de sa mort, avec introduction et notes littéraires et historiques par Maggiorino MARANZANA. Milan: Signorelli.

–. 1953. *L'opera piacevole,* a cura di Enzo BOTTASSO. – (Collezione di opere inedite o rare. Nuova serie) –. Torino: Libreria Antiquaria Palmaverde.

–. 1972. *Scelta di poesie francesi.* Introduzione – Note – Glossario a cura di Oronzo INGROSSO. – (Saggi di letteratura francese 3.) – Bari: Tip. Sud.

–. 1982. *Macarronea contra Macarroneam Bassani,* a cura di Mario CHIESA. – (Collana di testi e studi piemontesi. Nuova serie 2.) – Torino: Centro Studi Piemontesi.

ASOR-ROSA, Alberto. 1960. Notice sur G. G. Alione. In: *Dizionario biografico degli Italiani* 2. 460a-462b. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

AVONTO, Luigi & CASSETTI Maurizio (éds.). 1984. *Mercurino Arborio di Gattinara, gran cancelliere di Carlo V.* (Catalogue de l'exposition) Roma: Ministero dei Beni Culturali e Ambientali – Archivio di Stato di Vercelli.

BALZARETTI, Marco. 1979-1980. *Antonio Astesano: la traduzione latina delle poesie di Charles d'Orléans.* Tesi di laurea in Letteratura Medioevale e Umanistica presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino. Relatore, Prof. Dario CECCHETTI.

BAUDRIER, Henri. 1964. Cf. *Bibliographie lyonnaise.*

BAUDRIER, Jean. 1964. Cf. *Bibliographie lyonnaise.*

BELLONE, Ernesto. 1986. *Il primo secolo di vita dell'Università di Torino (sec. XV-XVI). Ricerche ed ipotesi sulla cultura nel Piemonte quattrocentesco.* Torino: Centro Studi Piemontesi.

BERSANO-BEGEY, Marina – DONDI, Giuseppe. 1966. *Le cinquecentine piemontesi. Alessandria, Asti, Biella, Borgolavezzaro, Carmagmola, Casale, Chivasso, Cuneo, Ivrea, Mondovì, con il supplemento di Torino.* Torino: Tipografia Torinese Editrice.

BERTALOT, Ludwig. 1921. "Die älteste gedruckte lateinische Epitaphiensammlung". [Mit 5 Abbildungsseiten]. In: *Collectanea variae doctrinae Leoni*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*S. Olschki, bibliopolae florentino sexagenario obtulerunt, Ludwig Bertalot – Giulio Bertoni – Walter Bombe – Carlo Frati – Lodovico Frati – Victor Goldschmidt – Georg Gronau – Konrad Haebler – Christian Huelsen – P. Livarius Oliger O. F. M. – Rudolf Sillib – Lino Sighinolfi – Guido Vitaletti – Karl Vossler*. 1-28. Monachii: Jacques Rosenthal.

*Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, par le président Baudrier*, publiées et continuées par Jean BAUDRIER. Paris (Réimpression exacte de l'édition originale [Lyon, A. et L. Brun, 1895-1921]): F. de Nobele, 1964, en 12 vols.

*Biographie nationale*, publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. 1866-1986. Bruxelles: H. Thiry – Van Buggenhoudt, *deinde*, Etablissements Emile Bruylant, en 28 vols. et 17 suppléments.

BIGWOOD, Georges. 1921-1922. *Régime juridique et économique du commerce de l'argent dans la Belgique du Moyen Âge*. – (Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres et Sciences Morales et Politiques. Mémoires in-8°. Deuxième série 14, I^ère et II^e partie.) – Bruxelles: Maurice Lambertin & Marcel Hayez.

BLANCHARD, Joël. 1996. *Commynes l'européen. L'invention du politique*. – (Publications Romanes et Françaises 216.) – Genève: Droz.

BORDONE, Renato. 1998. "La dominazione francese di Asti: istituzioni e società tra Medioevo ed età moderna". In ROMANO, Giovanni (éd.) 1998. *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, 15-45. Torino: Fondazione CRT (Cassa di Risparmio di Torino).

BORNATE, Carlo. 1915. *'Historia vitae et gestorum per dominum magnum cancellarium' (Mercurino Arborio di Gattinara), con note, aggiunte e documenti*. In: *Miscellanea di Storia Italiana* 48 (troisième série, 17 et 48^ème de la collection). Torino: Bocca.

BOSSUAT, André et Robert (éds.). 1955. *Deux moralités inédites composées et représentées en 1427 et 1428 au Collège de Navarre*. – (Bibliothèque Elzévirienne. Nouvelle série.) – Paris: Librairie d'Argences.

BOTTASSO, Enzo. 1948-1949. "La 'Commedia' di Giovanni Giorgio Alione e la 'Farce des Cinq sens'". *Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le Province di Alessandria e Asti*, 57-58. 88-99.

–. 1949. "Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione e la letteratura comico-realistica francese del Quattro e Cinquecento". *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 47. 29-44.

–. 1953. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio, 1953.

–. 1987, "Giovan Giorgio Alione e la farsa del Rinascimento". *Studi Piemontesi* 16, 2. 259-279.

–. 1999. "L'edizione 1521 delle *Opera iocunda* di Giovan Giorgio Alione". In: HARRIS, Neil (ed.) 1999. *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fahy. Udine, 24-25-26 febbraio 1997, 125-138. Udine: Forum.

BOUDOU, Béatrice. 1989. "Proverbes et dits sentencieux dans l'œuvre de Pierre Gringore", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 51. 373-392.

BRUNET, Jacques-Charles. 1836: Cf. ALIONE, Giovan Giorgio, 1836.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CAFFIN DE MÉROUVILLE, Michel. 1960. *Le Beau Dunois et son temps. Chroniques de Charles VI – Charles VII – Louis XI.* Préface de M. Filippe D'ESTAILLEUR-CHANTERAINE. – (Nouvelle Bibliothèque Historique.) – Paris: Les Sept Couleurs.

CALMETTE, Joseph. 1949. *Les grands ducs de Bourgogne.*[Texte revu par MM. GRAS et RICHARD] Paris: Albin Michel.

CASSETTI, Maurizio. 1984. Cf.: AVONTO, Luigi.

CASTELLANI, Luisa. 1998. *Gli uomini di affari astigiani. Politica e denaro tra il Piemonte e l'Europa (1270-1312).* Torino: Paravia – Scriptorium,

CAVIGLIA, Alberto. 1928. *Claudio di Seyssel (1450-1520). La vita nella storia dei suoi tempi.* In: *Miscellanea di storia italiana*, 3e série, t. 23 (54e de la collection). Torino: Bocca.

CHAMPION, Pierre. 1923-1927, cf.: CHARLES D'ORLÉANS. 1923-1927.

CHARLES D'ORLÉANS.1923-1927. *Poésies.* Editées par Pierre CHAMPION. – (Les Classiques Français du Moyen Age 34 et 56.) – Paris: H. Champion, en 2 vols.

CHAUBET, Daniel. 1992. Notice sur Thomas III de Saluces. In: *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*: 1440.

–. 2001. Cf. THOMAS D'ALERAN. 2001.

CHAVY, Paul. 1973. "Les traductions humanistes de Claude de Seyssel". In: *De Pétrarque à Descartes,* t. XXIX, *Colloque international de Tours (XIVe stage). L'Humanisme français au début de la Renaisance.* 361-376. Paris: Vrin.

CHIESA, Mario. 1979. "G. G. Alione e la cultura dell'Italia settentrionale". *Studi Piemontesi* 8, 2. 291-303.

–. 1982a. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio, 1982.

–. 1982b. "Schede per l'Alione". *Studi Piemontesi* 11, 1. 128-134.

–. 1988. "Schede per l'Alione. II". *Studi Piemontesi* 17, 2. 407-414.

CLIVIO, Gianrenzo P. 2002. *Profilo di storia della letteratura in piemontese.* Torino: Centro Studi Piemontesi.

COMMYNES. 1979. Cf. PHILIPPE DE COMMYNES. 1979.

CORNAGLIOTTI, Anna. 1968. "La leggenda di Aleramo ne *Le Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo". *Rivista di Storia, Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti* 77. 61-85.

–. 1975. "Carados Brebas, un eroe arturiano nello *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo". In: CLIVIO, Gianrenzo – MASSANO, Riccardo (éds.). *Civiltà del Piemonte.* Studi in onore di Renzo Gandolfo. I. 75-96. Torino: Centro Studi Piemontesi, en 2 vols.

–. 1989. "Le tre 'matières' nello *Chavalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo". *Studi Piemontesi* 18. 3-24.

COTRONEI, Bruno. 1889. *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione. Studio critico.* Reggio Calabria: Tipi di Paolo Siclari.

DESCHAUX, Robert. 1999: Cf. MARTIN LE FRANC. 1999.

DEVAUX, Jean. 1996. *Jean Molinet indiciaire bourguignon.* – (Bibliothèque du XVe siècle 55.) – Paris: H. Champion.

*Dictionnaire des lettres françaises,* publié sous la direction du cardinal Georges GRENTE. *Le Moyen Âge.* 1992. ouvrage préparé par Robert BOSSUAT, Louis PICHARD et Guy RAYNAUD DE LAGE. Edition entièrement revue et mise à

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jour sous la direction de Geneviève HASENOHR et Michel ZINK. – (Le livre de poche. Encyclopédies d'aujourd'hui.) – Paris: Fayard.

DOMINICI, Pietropaolo. 1974. "La farsa de Zôhan zavatino di Gian Giorgio Alione", *Studi Piemontesi* 2. 264-275.

DOUMERC, Bernard. 1996. "Il dominio del mare". In: *Storia di Venezia*. 1991-2002. 4. 113-180.

DUFAYARD, Charles. 1892. *De Claudii Seisselii vita et operibus*. Facultati Parisiensi thesim proponebat Carolus Dufayard, Scholæ normalis olim alumnus et nunc in lyceo quod nuncupatur Hoche professor. Parisiis: Apud Hachette et Socios bibliopolas.

DUFOURNET, Jean. 1979. Cf. PHILIPPE DE COMMYNES. 1979.

DUPIRE, Noël. 1932a. *Jean Molinet. La vie – Les œuvres*. Paris: Droz.

–. 1932b. *Étude critique des manuscrits et éditions des poésies de Jean Molinet*. Paris: Droz.

– (éd.). 1936-1939. *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*. – (Société des Anciens Textes Français). – Paris, en 3 vols.

FERRETTI, Franco.1982. *Notizie sulla famiglia De Gulielmo de Arborio di Gattinara, sulla nascita ed età giovanile di Mercurino*. In: *Marcurino Arborio di Gattinara, gran cancelliere di Carlo V. 450° annniversario della morte, 1530-1980*. Atti del convegno di studi storici, Gattinara, 4-5 ottobre 1980. Vercelli: Associazione culturale di Gattinara – Società Storica Vercellese.

FINOLI, Anna Maria. 1982. "*Le Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo alla corte d'Amore". In: *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry: teoria e ricerca poetica*. Atti dell'VIII convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese. Aosta, 27-30 settembre 1979. 9-22. – (Quaderni della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese 3.) – Fasano: Schena Editore.

–. 1983. "Un gioco di società, 'le roi qui ne ment', et le 'demandes en amour' nel *Chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo". *Studi Francesi* 27, 2. 257-264.

FISSORE, Gian Giacomo. 1971. "I conti della contea d'Asti: una proposta e una occasione per la storiografia astigiana". In: *Archivi e cultura in Asti, 20 octobre – 7 novembre 1971*. 91-115. Asti: Archivio di Stato di Asti.

–. 1972. "Contributi alla cronologia di Secondino Ventura et di Antonio Astesano". *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino* 70. 589-594.

FORGHIERI, Vanda. 1936. "Asti e la politica francese in Lombardia dal 1422 al 1461". *Rivista di Storia, Arte, Archeologia. Bollettino della sezione di Alessandria della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria* 45, 1-2. 5-108.

FRANÇOIS, Michel. 1968. Notice sur Renato Birago. In: *Dizionario biografico degli Italiani*, 10. 613a-618b. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

GABOTTO, Ferdinando. 1899. *La vita in Asti al tempo di Giovan Giorgio Alione*. Asti: Tipografia Operaia A. Bianchi.

–. 1904. *Le più antiche carte dello Archivio Capitolare di Asti*. – (Biblioteca della Società Storica Subalpina 28.) – Pinerolo: Tipografia Chiantore-Mascarelli.

GIACOMINO, Claudio. 1900-1901. "La lingua dell'Alione". *Archivio glottologico italiano* 15. 403-448.

GIRAUD, Yves. 1991. "Pour relire Alione, poète français du Piémont". In: CECCHETTI, Dario – SOZZI, Lionello – TERREAUX, Louis (éds.). 1991. *L'Aube*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*de la Renaissance*, 137-48. – (Centre d'études franco-italien. Universités de Turin et de Savoie. Bibliothèque Franco Simone 18.) – Genève: Slatkine.

GNETTI, Donatella. 1992-1993. *Tra Visconti e Orléans. Asti nel codice delle 'Fidelitates astenses'*. Mémoire de diplôme inédit rédigé sous la direction du Prof. Renato Bordone et présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Turin, 2 vols.

GORRA, Egidio. 1892a. "Il Cavaliere errante di Tommaso III di Saluzzo". In: *Studi di critica letteraria*. 3-110. Bologna: Zanichelli.

–. 1892b. "La novella della dama e dei tre papagalli". *Romania* 21. 71-78.

GRAMMATICA, Alvise. 1958. *Gli Allioni. Contributo alla storia di illustri famiglie piemontesi*. Prefazione del Senatore Prof. Italo Mario SACCO. Torino: Vincenzo Bona.

GULLINO, Giuseppe. 1996. "Le frontiere navali". In: *Storia di Venezia*. 1991-2002. 4. 13-111.

INFELISE, Mario. 1998. Notice sur Baldassarre da Gabiano. In: *Dizionario biografico degli Italiani* 51. 24a-26b. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

INGROSSO, Oronzo. 1972. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio. 1972.

JEAN MOLINET. 1936-1939. Cf. DUPIRE, Noël. 1936-1939.

JORGA, Nicolas. 1893. *Thomas III marquis de Saluces. Etude historique et littéraire, avec une introduction sur la politique de ses prédécesseurs et un appendice de textes*. Thèse présentée à l'Université de Leipzig. Paris: H. Champion.

LEGRAND AUSSY, Pierre-Jean-Baptiste. 1799. "Notice de l'ouvrage manuscrit intitulé *Le Chevalier Errant* par Thomas, marquis de Saluces, IIIe du nom, mort en 1416", *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques* 7. 564-80.

LESSONA, Carlo. 1886. *La 'Sylva nuptialis' di Giovanni Nevizzano, giureconsulto Astigiano del secolo XVI*. Contributo alla storia del diritto italiano. – (R. Università di Torino. Istituto di Esercitazioni nelle Scienze Giuridico-Politiche. Memoria 5.) – Torino: Tipografia Angelo Locatelli.

LEWICKA, Halina. 1980. *Bibliographie du théâtre profane français des XV^e^ et XVI^e^ siècles*. 2e édition revue et augmentée. Wroclaw – (Polska Akademia Nauk – Komitet Neofilologiczny – Institut de Recherche et d'Histoire des Textes). – Wroclaw – Warszawa – Kraków – Gdansk: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk – Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

MALLETT, Michael E. 1996. "La conquista della terraferma". "Venezia e la politica italiana". In: *Storia di Venezia*. 1991-2002. 4. 181-244, 245-310.

MANFRONI, Camillo. 1890. *Il Cavaliere Errante del marchese Tommaso III di Saluzzo*, Livorno: Tip. R. Giusti.

MARANZANA, Maggiorino. 1911. "La fortuna di una famiglia di stampatori astigiani in Francia nel Cinquecento e nel Seicento". *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino* 16, 1-2. 119-129.

MARANZANA, Maggiorino. 1929. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio. 1929.

MARINI, Lino. 1962. *Savoiardi e Piemontesi nello stato sabaudo (1418-1601)*. I. *1418-1536*. Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MAROT, Clément. 1958. *Les Epîtres*, édition critique par C. [Klaus] A. MAYER. London: The Athlone Press.

MARTIN LE FRANC. 1999. *Le Champion des dames*. Édition publiée par Robert DESCHAUX. – (Les Classiques Français du Moyen Age 127-131.) – Paris: H. Champion, en cinq volumes.

MAYER, C. [Klaus] A. (éd.). 1958. Cf. MAROT, Clément. 1958.

MIGNON, Maurice. 1905. Cf.: ALIONE, Giovan Giorgio. 1905.

MOLINET, Jean. 1936-1939. Cf. DUPIRE, Noël. 1936-1939.

MOMBELLO, Gianni. 1978. "Claude de Seyssel: un esprit modéré au service de l'expansion française". In: TERREAUX, Louis (éd.). 1978. *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*. Actes du Congrès Maguerite de Savoie – Annecy, Chambéry, Turin 29 avril – 4 mai 1974. 71-119. (Centre d'études franco-italien. Universités de Turin et de Savoie) Genève: Slatkine & Paris: H. Champion.

–. 1984. *Sur les traces d'Alexis Jure de Chieri. Le problème des francisants piémontais au XVI^e siècle*. – (Centre d'etudes franco-italien. Universités de Turin et de Savoie. Cahiers de Civilisation Alpine 2.) – Genève: Éditions Slatkine.

–. 1993. "Reflets de la culture française dans l'œuvre d'un juriste astesan du début du XVI^e siècle: la *Sylva nuptialis* de Giovanni Nevizzano". In: AUBAILLY, Jean-Claude – BAUMGARTNER, Emmanuèle – DUBOST, Francis – DULAC, Liliane – FAURE, Marcel (éds.). 1993. *'Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble'. Hommage à Jean Dufournet [...]. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Age*, 3, 991-1008. – (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 25.). – Paris: H. Champion, en 3 vols.

–. 1995. "Reflets de la culture française en langue latine dans l'œuvre d'un juriste astesan: la *Sylva nuptialis* de Giovanni Nevizzano". *Studi Francesi* 39, 2. 213-239.

–. 1998. "Lingua e cultura francese durante l'occupazione". In: RICUPERATI, Giuseppe (éd.). 1998. *Storia di Torino*, III – *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1630)* 59-106. Torino: Giulio Einaudi Editore.

–. 2000. "Quatre poèmes à la Vierge de Giovan Giorgio Alione". In: CIGADA, Sergio – SLERCA, Anna – BELLATI, Giovanna – BARSI, Monica (éds.). "Actes du IIème Colloque International sur la Littérature en Moyen Français (Milan, 8-10 mai 2000)". *L'Analisi linguistica e letteraria* 8. 65-106.

NICHOLAS, David. 1987. *The Metamorphosis of a medieval city: Ghent in the age of the Arteveldes (1302-1390)*. Leiden: E. J. Brill.

–. 1988. *The Van Arteveldes of Ghent. The varieties of vendetta and the hero in history*. Leiden: E. J. Brill.

–. 1992. *Medieval Flanders*. London & New York: Longman.

*Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*. 1911-1937. Leiden: A. W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij, 10 vols plus un *Register*. 1974. Amsterdam: N. Israel.

OULMONT, Charles. 1911. *La poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance. Pierre Gringore*. – (Bibliothèque du XV^e siècle 14.) – Paris: H. Champion.

PAESAN, Rita. 1995-1996. *Les poèmes français de Giovan Giorgio Alione*. Mémoire de diplôme inédit présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Turin, sous la direction de Gianni Mombello.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PHILIPPE DE COMMYNES. 1979. *Mémoires sur Louis XI (1464-1483)*. Édition présentée, établie et annotée par Jean DUFOURNET. – (Collection Folio 1078.) – Paris: Gallimard.

PICCAT, Marco. 1991. "Le scritte in volgare dei Prodi e delle Eroine della sala affrescata nel castello di La Manta", *Studi Piemontesi* 20, 1. 141-166.

PICCINI, Jules. 1870. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio. 1870.

PIRENNE, Henri. 1928. *Histoire de Belgique des origines à nos jours* [...]. Cinquième édition. Bruxelles: La Renaissance du Livre, en 4 vols.

POMA, Cesare. 1930. "*Novaria* nelle canzoni francesi di G. G. Alione". *Rivista storica della provincia di Novara* 24. 122-132.

POUJOL, Jacques, 1961. Cf. SEYSSEL, Claude de. 1961.

PREDA, Alessandra. 1998. "Pour les Français, contre les Lombards: la *Conquête* de Giovan Giorgio Alione". In: BALSAMO, Jean (éd.) 1998. *Passer les monts. Français en Italie – L'Italie en France (1494-1525)*. X^e colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, 197-211. – (Centre d'études franco-italien. Universités de Turin et de Savoie. Bibliothèque Franco Simone 25.) – Paris: Honoré Champion & Fiesole: Edizioni Cadmo.

*Recueil de farces (1450-1550)*. Textes annotés et commentés par André TISSIER. 1986-2000. – (Textes Littéraires Français 336, 350, 358, 367, 374, 391, 432, 441, 456, 471, 482, 495, 526.) – Genève: Droz, en 13 vols.

SEYSSEL, Claude de. 1961. *'La Monarchie de France' et deux autres fragments politiques*. Textes établis et présentés par Jacques POUJOL. – (Bibliothèque Elzévirienne. Nouvelle série: Études et documents.) – Paris: Librairie d'Argences.

SOFFIETTI, Isidoro. 2001. "Il teatro e il mondo del diritto nei secoli XVI e XVII: problemi". In: BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse (éd.). *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise 1639 – Paris 1654*. Actes du Colloque international de Chambéry et de Turin, 3-7 novembre 1999, 209-218. Bern: Peter Lang.

*Storia di Venezia*. 1991-2002, en 12 vols. In: TENENTI, Alberto & TUCCI, Ugo (éds.). 1996. Tomo 4. *Il Rinascimento: politica e cultura*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

ROSSO, Claudio. 1992. *Una burocrazia di antico regime: i segretari di stato dei duchi di Savoia*. I *(1559-1637)*. – (Biblioteca di storia italiana recente. Nuova serie 25.) – Torino: Deputazione Subalpina di Storia Patria.

RUHE, Ernstpeter. 1984. "Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt". In: WOLFZETTEL Friedrich (ed.). *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. Vorträge des Symposiums vom 10. bis 13. November 1983 im Schloß Rauischholzhausen (Univ. Gießen)*, 159-176. Gießen: Wilhelm Schmitz Verlag.

THOMAS D'ALERAN. 2001. *Le Chevalier Errant*, édité par Daniel CHAUBET. – (Centre d'études franco-italiennes. Universités de Turin et de Savoie. Cahiers de civilisation alpine 15.) – Moncalieri: CIRVI.

TISSIER, André. 1986-2000. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*. 1986-2000,

TOSI, Paolo Antonio. 1864. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio. 1864.

–, 1865. Cf. ALIONE, Giovan Giorgio. 1865.

TYL-LABORY, Gillette. 1992. Notice sur Thomas III de Saluces. In: *Dictionaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*: 1440.

VASSALLO, Carlo. 1890-1891. "Un nuovo documento intorno al poeta astigiano Gian Giorgio Alione". *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino pubblicati dagli Accademici delle due Classi* 26. 171-195.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERGANO, Lodovico. 1951-1957. *Storia di Asti*. Asti: Scuola Tipografica San Giuseppe, en 3 vols.

–. 1962. Notice sur Antonio Astesano. In: *Dizionario biografico degli Italiani* 4. 465a-466a. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

VIGNE, Louise. 1975. *The five senses: studies in a literary tradition*. – (Acta Regiae Societatis Humaniorium Litterarum Lundensis 72.) – Lund: CWK Gleerup.

VILLA, Renzo. 2003. "Griselda sulla Senna tra *Decameron* e *Seniles*, con Tommaso di Saluzzo e Christine de Pizan". *Belfagor* 58. 665-692.

WALTHER, Hans. 1969. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelalterlischer Dichtungen*. Unter Benutzung der Vorarbeiten Alphons HILKAS, bearbeitet von Hans WALTHER. – (Carmina Medii Aevi Posterioris Latina I/1.) – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

WARD, Marvin J. 1984. *A Critical edition of Thomas III, marquis of Saluzzo's. 'Le Livre du Chevalier Errant'*. [Thèse inédite présentée à l'Université du North Carolina]. Chapel Hill.

–. 1985. "Another Occurence of the Virgil Legends: Thomas III, marquis de Saluces *Le Livre du chavalier errant* and Gossouin de Metz *L'image du monde*". *Medioevo Romanzo* 10. 371-389.

–. 1986. "Le début du Grand Schisme d'Occident dans *Le Livre du Chevalier Errant* de Thomas III, marquis de Saluces". *Medioevo Romanzo* 11. 401-410.

YODER, Lauren Wayne. 1974-1975. *'Le Chevalier Errant', by Thomas marquis of Saluzzo: A Study*. University of Iowa [Thèse Ph. D.]. In: *Dissertation Abstracts International*. 45 (1984). 1111 A -1112 A (résumé).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DES FEMMES ET DES ARMES

CHRISTIANE RAYNAUD
Université de Provence, Aix-Marseille I

Depuis le XII^e s., les tournois ont subi une forte évolution. Les femmes, d'abord simples spectatrices, ont fini au XV^e s. par avoir une place importante dans ces fêtes d'armes[1]. Certaines leur sont dédiées. Les dames interviennent avant le combat pour choisir leur champion, voire dans le rituel humiliant qui sanctionne les violeurs ou les médisants. Pendant l'affrontement, elles imposent la clémence à leur chevalier d'honneur et, à la fin, elles collaborent à la remise des prix aux vainqueurs désignés par les juges. Elles sont de toutes les réjouissances qui accompagnent les tournois, joutes et pas d'armes: parades d'ouverture, danses, caroles et banquets. Chroniques et romans soulignent à l'envi la nécessaire courtoisie des compétiteurs à leur égard à la faveur d'exercices, qui restent exclusivement masculins. Les moralistes contemporains et une partie des historiens du XIX^e s. (Gauthier, 1895) stigmatisent cette présence. Le rôle des femmes ne se limite pas à cet aspect[2]. Elles contribuent au financement de l'équipement des compétiteurs. Sur ce point, les sources sont discrètes. Les actes de la pratique sont un peu décevants et ne semblent pouvoir apporter une riche moisson. Compte tenu de leur nature, les chroniques bourguignonnes, qui appartiennent pourtant à un espace célèbre pour ses fêtes, sont très allusives. Romans et biographies romancées donnent des descriptions minutieuses et précieuses, en particulier pour le XV^e s. *Jehan de Saintré* et *Tirant le Blanc*. Certains de ces textes ont été rédigés par des témoins privilégiés et éclairent ces interventions. Il reste cependant difficile de préciser leur date et leur lieu d'apparition et de mesurer leur ampleur. De l'Écosse à la péninsule

[1] Le terme 'armes' désigne les armes offensives, défensives et les exercices militaires. *Armes* dans la *Chanson de Roland* en 1080 renvoie à l'armure, au XII^e s. il s'applique aux armes offensives. Au XIII^e et XIV^e s, *faire armes* signifie en général combattre. Les nombreuses locutions (*faire armes, faire ses armes, faire merveilles d'armes, faires armes à plaisance, faire armes à oultrance*) signifient se battre y compris dans un tournoi, guerroyer ou faire des prouesses amoureuses. *Faire d'armes* est se montrer vaillant. Faire grands armes est faire des exploits. *Mener les armes* c'est combattre, on peut aussi prendre les armes pour quelqu'un.

[2] C. Raynaud, «Fêtes d'armes et dévotions au XV^e s.», *Mediéval Chronicle* IV à paraître.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ibérique, en passant par les États angevins et le royaume de France, les grandes et excessives dépenses pour faire honneur aux dames ont en tout cas de plus en plus pour contrepartie une participation financière substantielle de leur part.

## 1. De grandes et excessives dépenses pour les reines, les princesses, les dames et les demoiselles

1.1. À l'origine, la place des femmes est modeste dans ces rencontres organisées périodiquement par les maîtres des principautés féodales sur les lisières de leur territoire. L'objectif avoué est pourtant avec l'échange de cadeaux, la négociation de mariages profitables. Le patronage féminin des tournois apparaît au XIII^e^ s[3]. À la fin du Moyen Âge, les tournois, plus réglés, sont embellis par la présence systématique de spectatrices élégantes. Les fêtes d'armes, qui ont pour objet leur *ébattement*[4], sont un loisir noble qu'elles apprécient et sont l'occasion d'impressionnants débours concernant leur costume et ses accessoires et toute leur escorte. Eustache Deschamps au XIV^e^ s., le souligne: *Reine y aura, parée comme un ange*, sa fonction de représentation l'exige, puis il évoque les: *Gents corps jolis, parés très richement* (Jusserand, 1986: 77). Cuvelier, dans la *Chanson de Bertrand Du Guesclin*, décrivant des joutes à la cour de Portugal, rappelle que toutes les spectatrices, y compris les roturières, font en cette circonstance assaut d'élégance et sont conduites à la fête avec une solennité particulière: *N'ot femme a chevalier, femme de bourgoisie, /Qui ne feust a ce jour si noblement vestie / Que dame pourroit estre en France la garnie* (BdG: I, 221, v. 11096-11112). Le petit livre du héraut Orléans, *Le Pas d'armes de Sandricourt*, se termine en donnant le nom des dames qui assistèrent à ces combats: *si honnêtement et richement habillées que chacun noble homme devait avoir courage et prendre plaisir de faire quelque chose pour l'amour d'elles* (Jusserand, 1986: 146). La même

[3] Le tournoi disputé à Montpellier en 1207, par Pierre II d'Aragon en l'honneur de sa maîtresse en est le premier témoignage.

[4] Supposons dit le roi René que le duc de Bretagne soit appelant. Il fait porter l'épée de tournoi au duc de Bourbon et lui fait dire par le roi d'armes: *Pour la vaillance, prud'homie et grand chevalerie qui est en sa personne, je lui envoie cette épée en signifiance que je querelle de frapper un tournoi et bouhourdis d'armes contre lui, en la présence de dames et de demoiselles et de tous autres*. Le duc de Bourbon accepte: *pour cuider à mon dit cousin faire plaisir, et aux dames ébattement* d'après *Des anciens tournois et faits d'armes*, 1458, Paris, B.n.f., ms. Fr. 1997, du roi René d'Anjou (Prost, 1878 et Jusserand, 1986: 74-75).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

idée se retrouve au XV^e s. dans *Tirant le Blanc* avec au nombre des spectatrices des religieuses. Quelle que soit la règle de leur ordre, elles obtiennent par dérogation de pouvoir se vêtir de soie (TLB: 81). Les femmes ne se contentent pas d'assister à ces tournois, à la fin du Moyen Âge leur patronage n'est plus l'exception.

Les fêtes d'armes ont souvent lieu en l'honneur des reines ou des princesses à l'occasion des grands cérémonials d'État (couronnement, entrée), d'événements dynastiques (mariage, naissance), ou dans des circonstances politiques moins convenues[5]. En 1428, le dimanche, 24 octobre, des joutes sont offertes à Jacqueline de Hainaut, lors d'un séjour à Mons (Devillers:V 21): *Plusieurs gentilshommes, chevaliers et écuyers du pays de Haynaut ont empris de faire des joustes ainsi que la ville à l'occasion de la joyeuse revenue de leur tres redoubtéee damme et princhesse hiretiere*. Sur l'ordonnance des échevins et du conseil, sont données en aide pour le banquet qu'ils lui offrent: *deux Keuves de vin d'un montant de 106 lb. 6 s. 8 d.* Comme elle n'avait pas été dans la ville depuis longtemps: *une keuwe de vin de Biaume vremeil accatee a Jehan de Peissant d'un contenant de 3 muis 9 estiers au cler pour 60 lb. 11 s. 3 d.* lui est aussi remise (Van Den Neste, 1996: 301-302)[6]. Lors de l'entrée dans leur ville, même sans lien avec des événements dynastiques[7], les époux sont plus souvent honorés ensemble. En mai 1414, à Bruges, un tournoi est donné sur la place du marché en l'honneur du comte et de la comtesse, la veille de la procession du saint Sang (Van Den Neste, 1996: 283 n°255). Des joutes ont lieu lorsque l'entrée intervient après le mariage. Pour l'épouse d'un prince ou d'un seigneur plus modeste, c'est parfois le premier contact politique avec sa ville, ainsi en 1394, lorsque le dimanche 1er novembre, à Mons des joutes accompagnent l'arrivée du comte de

[5] En 1385, à Amiens, lors d'un mois de juillet radieux, Charles VI, roi de France, donne des joutes pour la jeune et jolie Isabeau de Bavière sa femme (Van Den Neste, 1996: 258 n°173).

[6] En 1395, le 14 juin, le 31 juillet, le 18 août, des joutes ont lieu à Mons, pour la venue du comte et de la comtesse de Hainaut (Devillers: V 728. Archives départementales du Nord [ADN], B 7927, fol. 63. Van Den Neste, 1996: 264 n° 201, 202, 203).

[7] En 1372, lundi et mardi gras, les 8 et 9 février, à Valenciennes des joutes sont organisées pour l'arrivée d'Albert de Bavière et de son épouse, un texte rappelle que Lottard Lesculier reçoit pour plusieurs fournitures et services rendus dans la salle où ils sont reçus: 23 lb 11s. au total. De même, est donné, sur l'ordre du prévot et des jurés avec l'accord du conseil de la ville, aux bourgeois et compagnons qui ont jouté pour fêter le duc et sa dame pour leurs frais: 91lb 18 s. 10 d. (Van Den Neste, 1996: 244 n° 118). En 1458, les 17,19 et 20, août des joutes ont lieu pour l'entrée du comte de Nevers et de sa femme, la comtesse d'Eu (JDC: 289-298; Archives municipales de Lille [AML] comptes, n° 16199, fol. 110. Van Den Neste,1996: 320 n° 371).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hainaut et de sa femme[8]. La première entrée de la reine de France dans sa capitale est marquée d'un faste particulier, comme en août 1389, à Paris, les joutes pour l'entrée d'Isabeau de Bavière[9].

Les noces sont volontiers accompagnées de joutes pour les reines, les princesses mais aussi les dames de moindre envergure, elles en partagent l'honneur avec leur époux, leur père. Pour les seules villes de Cambrai, Lille, Valenciennes, Arras, Compiègne, Bruxelles, Paris, Bruges, La Haye, Saint-Omer, Gand, Malines, entre 1323 et 1495, les archives conservent la trace de vingt neuf fêtes d'armes[10], qui ont lieu en ces

[8] Devillers, V: 725; *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 11: 447; Van Den Neste, 1996: 263 n°198.

[9] Froissart, éd.Kervyn de Lettenhove: XIV, 5-25; Archives départementales de la Côte-d'Or [ADCO], B 1476; Paris, BnF, ms. Fr. 21809; Archives municipales de Cambrai [AMC], CC 40, fol. 30 v°; Van Den Neste, 1996: 259 n° 181.

[10] En 1323, à Cambrai des joutes ont lieu lorsque Jean de Bohême fête les noces du roi de France Charles IV et de Jeanne d'Evreux(*Chronographia regum Francorum* 1: 274 et Van Den Neste, 1996; 216 n°15). Le 17 janvier 1330, à Lille, elles sont organisées pour les noces de la fille du seigneur Pieron Vreté (AML, Comptes, n° 16019, fol. 53; Van Den Neste, 1996: 218 n° 24); en 1336, à Valenciennes, pour les noces de Guillaume II de Hainaut et de Jeanne de Brabant (Froissart, *Chroniques*, Kervyn de Lettenhove éd. 1867-1877: II, 391 et Van Den Neste, 1996: 220 n° 32). En 1355, à Lille, pour les noces de Jean de La Vacquerie (AML, comptes, n° 16063 fol. 31, Van Den Neste, 1996: 225 n° 56). En 1359, à Valenciennes pour les noces de Thierry Brochon (Archives municipales de Valenciennes[AMV], CC708, fol. 11 et Van Den Neste, 1996: 230 n° 64). En 1379, à Tournai, pour les noces de Jean Wettin (AMV, CC 738, fol. 14 et Van Den Neste, 1996, 252 n° 160). En mai 1383, à Lille, pour les noces d'une fille bâtarde du comte de Flandre (AML, comptes n° 16113, fol. 18). En 1384, à Lille, pour les noces de Pierre Le Neveu (AML, comptes, 16114, fol. 24-26 et Van Den Neste, 1996: 257 n° 171). En 1385, à Cambrai, pour les noces de Guillaume comte de Hainaut et de Marguerite de Bourgogne, et de Jean de Bourgogne et de Marguerite de Hainaut, en présence du roi de France (Prost, Bernard et Henri, 1902-1904: II, 185-186; Archives municipales de Mons [AMM] C250; Van Den Neste,1996: 258, 172). En 1393, à Lille, pour les noces de Jean Canart (AML, comptes, n° 16122, fol. 55 v°; ADN, B 1064, n° 22085. Van Den Neste,1996: 262 n° 195). En 1402, à Arras, lors des noces d'Antoine, le second fils de Philippe le Hardi et de Jeanne de Luxembourg (ADCO, B 1426, fol. 158, 162, 219, 224-224 v°, 264 v°, 278 v°, 286 v°; B 5519, fol. 45, 60, 88, 95 v°, 116-116 v°, 119 v°; B 1520, fol. 89, 149 v°, AML, comptes, 1402, fol. 36; EdM: I, 124. Van Den Neste, 1996: 269 n° 220). En 1406, à Lille, lors des noces de la fille d'Henri de Tenremonde (AML, comptes, n° 16147, fol. 67 v°.Van Den Neste, 1996: 271 n° 229). En 1406, à Compiègne, pour les noces de Jean de Touraine, dauphin de France et les noces de Charles comte d'Angoulême (ADN, B 1878. Van Den Neste, 1996: 272 n° 231). En 1409, à Bruxelles, pour les noces du duc Antoine de Brabant et de la nièce du roi de Bohême, Elisabeth de Görlitz (ADCO, B 1558, fol. 145, 148; Bibliothèque royale de Bruxelles [BRB], ms. 5699- 5700, fol. 228 v°; Archives municipales de Bruges [AMB], C 1408-1409, fol. 100. EdM: II, 32. Van Den Neste, 1996: 279 n° 241). En 1424, à Paris, noces de Jean de la Trémoille avec mademoiselle de Roche-Baron, sœur du seigneur d'Amboise (premières joutes du duc de Bedford (PdF: 224-225.Van Den Neste, 1996: 296 n° 285). En 1430, à Bruges pour les noces de Philippe le Bon et d'Isabelle du Portugal (SR: II169-172). En 1431, à Bruges pour les noces d'Antoine de Croÿ et de Marguerite de Lorraine-Vaudémont (ADN, B 1945, fol. 184 v°, 203, 204.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heureuses circonstances. Elles sont aussi organisées à l'occasion des relevailles ainsi pour la duchesse de Hainaut en 1369-70, 1373, 1377[11] par Albert de Bavière, le régent du Hainaut.

Au XV^e s., sans que les fêtes aient toujours lieu en leur honneur, un sort particulier semble réservé à un groupe de femmes, les épouses des jouteurs[12]. Elles interviennent dans le cérémonial d'ouverture et figurent avec d'autres demoiselles dans l'escorte qui conduit leurs époux jusqu'aux lices et portent leurs armes[13], Martorell rapporte dans une description colorée un rituel comparable (TLB: 81-86). D'autres dames interviennent dans le cours de la rencontre, elles semblent, outre leur bonne naissance, avoir pour point commun l'appartenance à une même classe d'âge et une beauté qui rehausse celle de la mise en scène. Dans le Pas d'armes au château de Sandricourt, près de Pontoise, en 1493, les serviteurs ayant versé l'hypocras dans de grands bols de bois, de belles

Van Den Neste, 1996: 303-309). En 1432, à La Haye, pour les noces de Philippe de Courcelles, écuyer tranchant du duc et baillli de Dijon avec Guymar Rodriges, portugaise (ADN, B 1945, fol. 153 v°. Van Den Neste,1996: 303). En 1439, à Saint-Omer, pour les noces de Charles, comte de Charolais et de Catherine de France (EdM: V 400-402. BnF ms nafr 1167, fol. 16/19; Bibliothèque municipale, ms add. 21370 fol. 26/27; Saint-Omer, comptes, 1438-1439; ADN, B 1966. Van Den Neste,1996: 306). En 1440, à Saint-Omer, noces de Charles d'Orléans et de Marie, fille d'Adolphe de Clèves et de Marie, sœur de Jean sans Peur (EdM: V 44. Van Den Neste, 1996: 308). En 1443, à Bruxelles pour les noces de Pierre de Bauffremont et de Marie, fille bâtarde du duc (Van Den Neste, 1996: 308). En 1447, à Bruges, noces de Jean de la Trémoille (ADN, B 1994, fol. 189 v°. Van Den Neste, 1996: 310 n°337). En 1453, à Lille pour les noces d'Adolphe de Clèves avec Béatrice de Coïmbre (OM: II 211; AML Comptes, n° 16194, fol. 76, 77, 79. Van Den Neste,1996: 313 n°353). En 1454, à Lille, pour les noces de Charles comte de Charolais et d'Isabelle de Bourbon (OM: II 395-396.Van Den Neste, 1996: 317 n° 358). En 1455, à Bruges, pour les noces du duc de Clèves Jean Ier et d'Elisabeth de Bourgogne, fille de Jean de Bourgogne, comte de Nevers (ME: 289. Van Den Neste, 1996: 318 n° 361). En 1463, à Bruges, Noces d'Adolphe de Clèves avec Catherine de Bourbon (JDC: IV18-23; ADN, B 2051, fol. 276 v°, AMB C 1462-1463, fol. 35, 46 v°.Van Den Neste, 1996:326 n° 386). En 1468, pas de l'Arbre d'or, à Bruges, noces de Charles le Téméraire et Marguerite d'York (OM: III 123-201.Van Den Neste,1996: 328 n° 393). En 1477, à Gand, noces de Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche (Van Den Neste, 1996: 330 n° 403). En 1495, à Malines, pour les noces de la princesse de Castille (Van Den Neste, 1996: 332 n° 415).

[11] En 1369-1370, à La Haye (AMV, CC 724, fol. 13. Van Den Neste, 1996: 243 n° 114), en 1373, à Mont-Sainte-Gertrude (AMV, CC 728, fol. 12, 15 v°, Van Den Neste, 1996: 246 n° 126), en 1377, à Mons (AMV, CC 736, fol. 10.Van Den Neste, 1996: 250 n° 147).

[12] En 1421, les 7 et 8 décembre, les joutes à Lille, se font en présence de la duchesse de Bourgogne. Elles ont été ordonnées par Philippe le Bon qui fait préparer pour lui des selles de joutes pour 40 s. (ADN, B 1927, fol. 196. Van Den Neste, 1996: 291 n° 274).

[13] En 1339, pour l'Épinette de Lille, Jean Bernier, Jean Bien Semé, Simon Du Gardin, Amoury de La Vigne sont accompagnés de leur femme. Jean Bernier est: *menez ens ez liches dud. marchiet des 4 damoiselles dessus dis par deux fils d'or et les deux aultres portoient chacune une lanche* (BV, 1877: 50).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dames minces et élégantes, aux cheveux d'or et aux grands yeux, offrent le vin aux chevaliers, ceux-ci à cheval lèvent la visière de leur casque pour boire (Jusserand, 1986: 146). Avec ou sans patronage féminin, la courtoisie impose de grands débours pour faire honneur à ces dames.

1.2. Des dépenses spécifiques sont liées à leur présence. Certaines dispositions sont prises à leur intention, d'après le roi René, le deuxième jour de la fête a lieu la visite des bannières et des timbres ou heaumes timbrés. Ils permettent l'identification des personnages, en particulier pour les spectatrices (Jusserand, 1986: 85). Dans les archives, les dames et demoiselles de qualité sont citées dans les dépenses par leur nom, les autres sont mentionnées collectivement et restent anonymes[14]. La construction des tribunes, hourds[15] et beffrois, pour éviter aux dames la presse de la foule des spectateurs, est la dépense principale. Le coût de l'édification figure dans les extraits de compte avec les frais de bouche et la fourniture d'épices[16]. En 1361[17], à Lille pour la fête de saint Christophe: *Au hourt des dames de lad. fieste, donné en courtoisie, 10 moutons de ...10 lb. 10 s.*[18]. L'heure venue, les dames montent à leur tribune par un escalier qui ressemble à une échelle[19]. Ces aménagements

[14] Le 9 septembre 1325, lors des joutes de Valenciennes, Jean de Beaumont est en compagnie de l'abbesse de Fontenelles, de la dame de Werchin, de la dame de Bailleul. (ADN, B 3270, fol. 15. Van Den Neste, 1996: 216 n° 17). En 1378, le 21 juin, à Valenciennes, les joutes ont lieu devant le seigneur de Morialmé, sénéchal du Hainaut et sa femme et monseigneur Alemand, Bailli du Hainaut (AMV, CC 737, fol. 25 v°. Van Den Neste, 1996: 251 n° 152). En 1404, le 4 mars, à Namur, pour le pardon d'armes et le tournoi, organisés par Artésiens et Rhénans: *Et y arat chu dit mardy a suer grant plantait de dammez et damoiselles pour danser obéir, et avec grans embattement* (Archives de l'État de Namur [AEN], Registre aux plaids du Souverain Bailliage, n° 101, fol. 43, éd. J. Bovesse, *À travers l'histoire du Namurois*, 1971, Bruxelles: 116. Van Den Neste, 1996: 225 n° 270).

[15] En 1362, à Lille, lors de la fête de l'empereur d'Allemagne et de ses compagnons, est donné *en courtoisie a leur fieste, tant pour le hourd des dames, comme pour leur park 26 moutons dou roy de ....26 lb* (AML, comptes n° 16078, fol. 11-12. Van Den Neste, 1996, 234 n° 76).

[16] Extrait du compte des dépenses du roi de l'Épinette de Lille et de ses compagnons pour l'année 1397: *Item pour plusieurs parties prizes tant le dimanche comme le lundy pour les dissnez des maistres et pour le hours des dames et le pourre mise es pastés de brenmes... 51 s. 6 d.* (ADN, B 7662, n° 157115, copie.Van Den Neste, 1996: 352).

[17] En 1361, les 12 et 13 septembre, à Valenciennes pour des joutes: *A Collard de Marech, pour se taske de faire et livrer le hourt ou les dames de led. Fieste furent, marcandet par les dessus dis et payet par l'accort dou conseil de le ville*, 28 lb. (AMV, CC711. Van Den Neste, 1996: 231 n° 68).

[18] AML, 1361, n°16075, fol. 3 v°.Van Den Neste, 1996: 233 n° 70.

[19] Jusserand, 1986: 92 et 141, note 2. Eustache Des Champs, à propos des fêtes de 1389, note: *Servants d'amour, regardez doucement / Aux échafauds (tribunes) anges du paradis, / Lors jouterez fort et joyeusement.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

souvent temporaires ne sont pas à leur seule intention, les juges et les invités de marque y figurent avec elles. Par contre, certains locaux leur sont réservés. Cuvelier, pour des joutes à la cour de Portugal, montre que de telles dispositions existent dès le XIV^e^ s. Ici le nombre des spectatrices de qualité les justifient: *Vc dames y ot en celle compaignie / Dessus les hours seans ou en chambre jolie /Ou dedens le palays qui luyst et reflambie* (BdG: 221). D'après le *Traité des Anciens tournois et faits d'armes* de René d'Anjou, les juges s'assurent, après l'établissement des lices, que la ville choisie contient une vaste salle pour les danses et le banquet: *avec une chambre de parement, garnie de retrait, en laquelle les dames se puissent aller rafraîchir ou reposer ou changer habillement quand il leur plaira* (Jusserand, 1986: 76).

Les archives sont les seules à évaluer le coût des frais d'hébergement et de bouche[20]. S'y ajoutent le défraiement des rédacteurs des lettres envoyées[21] avant la fête[22], des hérauts et des ménestrels[23], les frais d'éclairage pour les réjouissances nocturnes qui accompagnent les joutes[24], ceux de surveillance pour veiller à leur bon déroulement[25]. Pour un souper en 1417, à l'occasion de l'ambassade du duc de Bretagne et des joutes qui lui sont offertes, il convient de rémunérer douze compagnons qui font le

[20] En 1380, les 9-15 avril, à Mons, joutes coutumières le bon vendredi, un mandement du comte Albert de Bavière prévoit le paiement des dépenses faites à Mons par lui, la duchesse et leur hôtel du mercredi 4 au 15 avril (Devillers: V 645.AMV, CC 740, fol. 8 v°.Van Den Neste, 1996: 252 n° 162).

[21] Mémoire de Jeannin d'Ostende sur les dépenses effectuées par son remplaçant aux joutes de l'Épinette de 1465 avec la réponse de la chambre des comptes de Lille: Aux 28 et 29e articles (ADN, B 76662, n° 157123, copie.Van Den Neste, 1996: 359-360).

[22] Compte des dépenses effectuées par Jean Prévost, remplaçant du roi de l'Épinette en 1465: 28. *Pour pluiseurs missives en nombre de 7, escriptes a cause dud. d'Ostende ...tant devers mon tres redoubté seigneur et prince monseigneur le duc que aussy devers madame la duchesse, monseigneur de Charrolois et monseigneur le bastard...40 s.* (ADN, B 7662, n° 157123, copie. Van Den Neste, 1996: 357).

[23] En 1409, les 10, 11, 12 août, joutes à Lille, organisées par Jean sans Peur: *A plusieurs heraulx et menestrelz ausquelz mond. seigneur fist bailler et délivrer comptant le 12e jour du mois d'aoust 1409, la somme de 45 fr* (ADCO, B 1558, fol. 86. Van Den Neste, 1996: 279 n° 242).

[24] En 1411, le 16 juin, fêtes à Lille, *en lequelle nuyt notre tres redoubté seigneur le duc avoec lui plusieurs chevaliers et escuyers et demiselles d'icelle ville, fist une feste de danses en le halle jusques a l'heure de 4 heures apres minuyt, pour chacun flambiel 5 quarterons au pris de 3 s. 9 d. ... 12 lb. 3 s. 9 d.* (AML, n° 16155, fol. 77 v°. Van Den Neste, 1996: 281 n° 250).

[25] En 1413, le 29 octobre, joutes à Lille: *Aud. Jehan Tourtelier, pour lui Jacquiart Ricard, Estienne Bardelois et Jehan Broscin pour avoir veilliet, le 29e jour dud. mois d'octobre, en le halle*...(AML, comptes, 16157, fol. 67. Van Den Neste, 1996: 282 n° 252).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

guet[26]. Parfois l'organisateur ou le prince prend seul en charge tous ces frais[27]. Philippe comte de Charolais offre aux demoiselles, en 1416 à Bruges[28], un banquet, un souper à Lille la même année[29] et encore un souper en chambre à quelques chevaliers, écuyers, dames et demoiselles[30]. Pour ces banquets, une précieuse indication numérique, au demeurant incomplète puisque la proportion de nobles et de roturiers échappe, est donnée à propos des joutes de l'Épinette du 1er mars 1422, ensuite intervient un souper qui réunit 52 chevaliers et bourgeois, 32 dames et un grand nombre de trompettes, de ménestrels, des hérauts[31]. En 1485, la dépense de montage et démontage des bailles et des lices, celles des sièges des échevins, des reines[32] et des demoiselles et la clôture de la halle pour laquelle on paie 22lb, d'habitude à la charge des jouteurs, est cette année-là à celle de la ville[33]. Les extraits de compte mentionnent même l'argent de poche donné à une jeune princesse pour les joutes[34]. Enfin la présence des dames exige un effort vestimentaire de la part des jouteurs pour éviter de les choquer par trop de rudesse. Dans le *Mémoire* de Jeannin

[26] En 1417, les 2 et 3 mars, fêtes à Lille, lors de l'ambassade du duc de Bretagne Jean V: *A maistre Jehan Miette, carpentier sermenté de la ville pour lui et 11 compaignons qui firent le ghet le mardy au nuyt* (AML, 16161).

[27] En 1416, le 5 avril, dimanche de la Passion, joutes à Bruges, organisées par Jean sans Peur, duc de Bourgogne et Philippe comte de Charolais: ... *mond. Seigneur soupa en la maison de la ville et y ot dances et banquet ou furent plusieurs chevaliers, escuiers, dames et damoiselles toute la despence aux frais et despens de mond. Seigneur. Somme de la despence, 285 lb. 9 s. 1 d. et pour les gaiges 37 lb. 19 s. 8 d; pour tout..323lb. 8 s. 9 d.* (ADCO, B 1589 fol. 105. Van Den Neste, 1996: 284-285 n° 260).

[28] En 1416, le 6 mai, à Bruges: *donna mond. Seigneur le duc a souper aux damoiselles de Bruges et y ot banquet. Somme de la despence 397 lb. 6 s. 10 d.* (ADCO, B 1589, fol. 108. Van Den Neste, 1996: 285 n° 261).

[29] Le 2 mars 1416, *donna a souper led. Monseigneur le duc a plusieurs dames et damoiselles. Somme de la despence 380 lb. 11 s. 10 d.* (ADCO, B 1589, fol. 133.Van Den Neste,1996: 287).

[30] En 1416, les 27 et 30 juillet, le 3 août, joutes à Lille: *notre dit seigneur monseigneur le conte de Charollois et plusieurs chevaliers et esculines, dames et damoisellles furent toute le nuyt en essartement en le halle de led. Ville... 56 s. 8 d.* (AML comptes 16160, fol. 84 v°.Van Den Neste, 1996: 285 n° 262, 263, 264).

[31] Archives municipales d'Arras [AMA], BB6, fol. 80 v°. Van Den Neste, 1996:.293 n° 278).

[32] Des extraits de comptes de Lille établis par le trésorier de la ville Mathieu Doumessent pour 1485-1486, rappelle que 400 lb sont données aux jouteurs pour leur équipement, leur monture, pour payer le sable du champ où ils s'affrontent et pour régler la moitié du montage et du démontage des lices et des bailles, les sièges des échevins et des reines de la fête et la dépense des soupers et des diners (AML, comptes, 16225, fol. 104. Van Den Neste, 1996: 347).

[33] AML, comptes, 16225, fol. 104 et 104 v° (Van Den Neste, 1996: 348).

[34] En 1327, le 14 février, à Valenciennes, lors des joutes où jouent Guillaume, fils aîné de Guillaume Ier comte de Hainaut (ADN, B 3271, fol. 34. Van Den Neste,1996: 218 n° 21).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'Ostende sur les dépenses effectuées par son remplaçant aux joutes de l'Épinette de 1465 avec la réponse de la chambre des comptes de Lille, à propos des chausses sous le harnois de jambes, il est précisé dans la marge: *Il estoit necessaire que elle fussent fines et que elles fussent autres que de pidiers considéré qu'il fault estre devers les dames*[35].

1.3. Les roturières interviennent dans la préparation et le bon déroulement de la fête. Georges Duby, dans sa préface à l'ouvrage de Barber et Baker (1989) sur les tournois, après avoir évoqué la brutalité des premières rencontres, la remise des prix, rappelle que vainqueurs et vaincus dilapident ensemble le butin raflé, pour le profit entre autres des prostituées accourues en nombre. Ces professionnelles ne sont plus signalées dans les textes des Chroniques, au XV^e^ s. Antoine de la Sale dans *Jean de Saintré* les ignore, Martorell dans *Tirant le Blanc* décrit leur costume et leur place dans la parade d'ouverture. Dans les archives, les femmes, surtout les veuves, apparaissent d'abord comme loueurs d'emplacement[36]. La veuve de Jean de la Croix loue une chambre aux fenêtres bien placées pour voir la fête et servant en quelque sorte de tribune[37]. La veuve de Robert Dubus en loue deux avec fourniture de collations pour toute la durée des rencontres, la veuve de Miquiel Lamendeur loue un hôtel en entier et livre toutes les fournitures de bouche pour les échevins et leurs invités, le tout au dépens de la ville[38]. Certaines sont payées en lieu et place de leurs époux. Une femme mariée à un dénommé Biaurepaire est défrayée pour une rasière de charbon de bois, prise à son mari, pour le duel judiciaire tenu à Valenciennes en 1366[39]. D'autres sont rémunérées dans le cadre d'une succession. La veuve du marchand Ghilebert de Los reçoit à sa place le paiement d'un quartier de drap pour

[35] Mémoire de Jeannin d'Ostende sur les dépenses effectuées par son remplaçant aux joutes de l'Épinette de 1465 avec la réponse de la chambre des comptes de Lille (ADN, B 76662, n° 157123, copie. Van Den Neste, 1996: 359-360).

[36] En 1321, lors des joutes à Mons: *Messires de Haynnau pour le tenanche le femme Aumant dou Parch u on jouxta dela le porte, 2 rentes et demie* (Archives municipales de Mons [AMM], H 5.Van Den Neste, 1996, 216 n° 12).

[37] En 1400, le 27 mai, jeudi de l'Ascension, joutes à Lille, organisées par Jean de Nevers, futur duc de Bourgogne: *A Jehan le Borgne, qu'il a paié au command d'eschevins pour le louage d'une cambre a le maison le vesve de feu Jehan de le Croix ou furent les échevins pour estre ensamble et plusieurs officiers de monseigneur de Bourgogne et autres gens de honneur* (AML, comptes, 16136, fol. 84, Van Den Neste, 1996: 266 n° 209).

[38] Extrait des comptes de Lille établis par Bietremieu Hangouart, Gilles Verdière, Collart Hanneront et Gérard François, 1460, 1er novembre-1461, 31 octobre (AML, comptes, 16200, fol. 105-106. Van Den Neste, 1996: 345).

[39] En 1366, le mardi 10 février, pour un duel judiciaire avec Jaquemart de La Cappelle (AMV, CC 178, fol. 13).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

faire les chaperons des valets de la ville lors du duel judiciaire entre Jean de La Faucille et Simon Rym, en 1384 à Lille[40]. Toujours à Lille, en 1453, pour les joutes à l'occasion des noces d'Adolphe de Clèves, la veuve des Masieres est rétribuée pour la paille employée par-dessus le fumier dans le champ clos[41].

Les archives montrent que les tournois fournissent un surcroît de travail à des femmes qui ont le restant de l'année une activité artisanale régulière. Les femmes fourbisseurs d'armes préparent des panoplies où se mêlent armes de guerre et de tournois. Pour des raisons comptables, elles le font avant les rencontres de plaisance ou à outrance, la remise en état des armes de guerre relève de leur entretien courant sans être imposée par la proximité d'opérations militaires ou par les chapitres des armes. Certaines femmes sont engagées pour des taches ingrates, qui n'ont rien de spécifiquement féminin et les textes n'évoquent pas leurs autres activités. La femme Eronde est payée pour avoir ramassé à la fin des joutes le fumier dont est tapissé le sol des lices[42]. D'autres le sont dans le cadre d'activités plus féminines pour tendre les hourds de draps de soie et fournir le fil nécessaire à l'opération[43]. La femme de Pierre le Caucheteur est payée pour la fourniture de trois onces de soie pour les franges de la bannière et pour leur façon[44].

## 2. Les femmes sont dispensatrices de subsides

2. 1. Leur position le leur permet. Dans les fêtes d'armes, les dames disposent d'un certain pouvoir à titre collectif, avec par exemple la Merci des Dames, ou individuel. Au château de Nozeroy en 1519, lors de joutes à selle rase, de nuit en une salle du château, une dame fait demander à Claude de Salins juge-diseur de cesser d'être juge pour montrer lui-même sa prouesse. Il s'excuse d'abord, il a 57 ans, puis: *voyant ledit chevalier*

[40] En 1384, le lundi 26 septembre, lors du duel judiciaire, à Lille entre Jean de La Faucille et Simon Rym, en présence de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (ADN, B 1075, 13133, ADN, B 4073, fol. 68 v°; Van Den Neste, 1996: 256 n° 170).

[41] En 1453, mai, tournoi et joutes à Lille pour les noces d'Adolphe de Clèves avec Béatrice de Coïmbre (OM: II 211; AML Comptes, n° 16194, fol. 76, 77, 79.Van Den Neste 1996: 314 n° 353).

[42] En 1352, lors des joutes de Mons (AMM, *Annales du Cercle archéologique de Mons* 11: 376. Van Den Neste 1996: 224-5 n° 52).

[43] En 1361, les dimanche et lundi 12 et 13 septembre, pour les joutes à Valenciennes (AMV, CC 711. Van Den Neste 1996: 231 n° 68).

[44] Extrait du compte des dépenses du roi de l'Épinette de Lille et de ses compagnons pour l'année 1397 (ADN, B 7662, n° 157115, copie. Van Den Neste 1996: 352).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*que derechef ladite dame lui commandait l'accepta, incontinant monta à cheval armé de toutes pièces* et fournit des courses magnifiques (Jusserand 1986: 140). Le pouvoir des dames reste cependant limité. Elles ne peuvent participer à ces exercices militaires et doivent se faire représenter par un champion dans les duels judiciaires, disposition prévue déjà par les lois lombardes. En théorie, d'après Honoré Bonet [HB,1883] les reines peuvent être juges en vertu du droit féodal et du droit écrit (romain). Même si par nature elles sont inférieures à l'homme, elles peuvent le juger dès l'instant qu'elles ont reçu délégation du roi ou du prince. Et quand on oppose à l'auteur l'ignorance des femmes en matière d'armes, il ne la récuse pas, ce qu'il pourrait faire, et répond que l'hôtel de France est pourvu en suffisance de chevaliers susceptibles de donner de bons conseils. Il évoque ensuite en illustration de son propos le cas de la reine Jeanne de Naples. Dans la réalité, ce pouvoir, comme celui des juges, se heurte à la fougue des combattants. Au tournoi de 1468, à Bruges, à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire, la jeune duchesse d'York, pour l'amusement de qui le spectacle est donné, est au contraire terrifiée et horrifiée par la tournure prise par les combats, elle essaye en vain d'y mettre un terme en agitant son mouchoir[45]. La désignation du vainqueur peut revenir aux dames. Lors des joutes de 1389, données en l'honneur de la reine Isabeau, Charles VI a le prix des joutes par l'assentiment et jugement des dames et des hérauts [RSD: I 596]. Le décompte des points et la confusion de la mêlée rendent le rôle des femmes le plus souvent de pure forme, en fait les officiers organisateurs des joutes et les juges-diseurs, selon René d'Anjou, se chargent de désigner le vainqueur. L'honneur de la remise des prix appartient par contre aux dames[46] René d'Anjou dans son traité rappelle que lors du tournoi de nobles et riches prix sont donnés par les dames et demoiselles. Ils le sont dans la soirée, au bal qui suit le souper, dans la grande salle. Les juges, le roi d'armes et le chevalier d'honneur vont choisir une des dames et deux demoiselles en sa compagnie, puis vont chercher le prix en cortège et s'arrête devant le combattant le plus digne. La dame remet le prix. Le chevalier remercie et son cri de guerre est poussé par tous les officiers d'armes. Le vainqueur est embrassé par la dame et les deux demoiselles, puis danse avec la reine (Jusserand, 1986: 97, 99). Le prix décerné est offert par une dame ou

[45] D'après le récit d'un Anglais témoin oculaire, le duc doit menacer de mort ses invités pour leur faire cesser la bataille («Account of the ceremonial of the marriage of the Princess Margaret, sister of King Edward IV, to Charles Duke of Burgundy». *Archaeologia* XXXI. 338 et Jusserand, 1986: 96).

[46] Dès 1216 une dame présenta le prix d'un tournoi disputé près de Londres.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

plusieurs. Guillaume le Maréchal déjà reçoit un beau brochet envoyé par une dame d'un château voisin[47].

2.2. Une partie des frais incombe aux femmes. En 1362, spectatrice des joutes à Mons Mathilde de Lancastre assure le paiement des dépenses qu'elle et ses gens font à cette fête. Parfois, la dame finance le tout en raison de rôle de gestionnaire en lieu et place de son mari absent. Ces dames peuvent avoir l'initiative des rencontres. En 1400, le mardi 30 novembre, des joutes ont lieu à Lille à la requête de la comtesse de Saint-Pol, Bonne de Bar, devant les échevins et les bourgeois[48]. Elles assurent tout ou partie de l'organisation de ces fêtes[49]. Le lien avec le financement n'est pas automatique. Un cirier Jean Cahanin est payé par les échevins de Lille en 1419 pour avoir fourni 4 torches, 17 flambeaux, plusieurs chandelles de table, pour éclairer la fête de nuit organisée par la comtesse de Charolais aux halles à l'occasion des joutes[50]. L'intervention des dames semble s'articuler de manière souple, informelle avec l'action de leur époux et dans les mêmes domaines. Ainsi la comtesse de Saint-Pol se préoccupe de commander le vin pour les joutes en 1367 à Lille, elle en accuse réception, pour 32 lots contre 14 présentés aux deux époux conjointement par le même fournisseur[51]. Ces modalités d'intervention, dont il n'est pas possible de faire ici l'inventaire exhaustif, sont connues de longue date. Elles s'ancrent dans une tradition bien établie.

2.3. La reine, les épouses, les mères et les tantes contribuent à l'équipement des compétiteurs. L'épouse offre parfois à son époux une partie de son équipement ou est mise à contribution sans plus de façon par son mari. En 1421, pour les joutes de l'Épinette à Lille, Mahiet le Sénéchal, valet et serviteur de la duchesse de Brabant, amène de la part de cette dernière un destrier à son mari pour jouter[52]. De longue date, les grands mères et les mères participent à l'équipement de leurs fils au moins pour

[47] Barber et Barker, 1989: 217.

[48] AML, comptes, n° 16136, fol. 82. Van Den Neste, 1996: 267 n° 212).

[49] Guillaume Ier et Jeanne de Valois, comte et comtesse de Hainaut; Jean de Beaumont; Jean III duc de Brabant, chevaliers, dames et écuyers, à Le Quesnoy, pour les joutes du 3 avril 1320 (ADN, B 3269, fol. 13 v°. Van Den Neste, 1996: 215 n° 7).

[50] Extraits des comptes de Lille établis par Jacques Fourligniet, Pierre de Perenchies, Jacques de Le Sauch et Gille Le Baille, 1418, 1er novembre-1419, 31 octobre (Van Den neste, 1996: 334).

[51] En juin 1367, à Lille, il s'agit de Guy VI et Mahaut, comte et comtesse de Saint-Pol (AML, comptes n° 16087, fol. 11-12. Van Den Neste, 1996: 239 n° 97).

[52] ADN, B 1925, fol.109. Van Den Neste, 1996: 290 n° 272.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'adoubement. Ainsi, en Provence, par une *Littere facte per Imperatorem super multis ordinationibus,* Henri de Taurasio, feudataire de l'Empire, reçoit l'autorisation de prélever un impôt sur ses vassaux et sur ceux de Sarrasine, sa mère, à l'effet de parer aux dépenses qu'il allait faire pour armer chevalier un de ses fils (1231-1238)[53]. Ici les liens familiaux se conjuguent avec l'aide aux quatre cas. La contribution de ces femmes est limitée à certaines pièces qui pour être indispensables n'ont pas de valeur strictement militaires. Donner des armes offensives ou défensives est l'affaire du père, une affaire d'hommes. Le *Roman d'Alexandre,* qui est lu jusqu'à la fin du Moyen Âge, le rappelle. Le roi Philippe décide avec Olympias d'une date pour l'adoubement de leur fils et de ses 300 compagnons et lui confie le soin de tous les vêtements qu'il faudra leur donner, lui s'occupant de leur équipement. La reine se réjouit d'avoir cette mission et fait charger deux chevaux de précieux vêtements de soie. Le prix de ce que porte Alexandre est inestimable[54].

Cuvelier montre que l'adoubement comme la participation aux tournois du jeune Bertrand du Guesclin ne vont pas sans impatience de sa part et sans réticence de ses parents. Bertrand considère en pareil cas que leur aide est de droit. Sa mère et sa tante remplacent bon gré mal gré le père qui estime prématuré cet engagement et refuse son soutien. Le héros, dix sept ans, s'est blessé au genou lors d'une lutte avec des paysans. Sa tante, auprès de qui il a trouvé refuge après avoir quitté la demeure familiale, le rabroue: il est indigne du fils d'un chevalier de se bagarrer avec des roturiers, il ferait mieux de fréquenter les behourds, les joutes et les tournois pour montrer sa force. Bertrand, devant sa colère, jure de le faire dès qu'il pourra remonter à cheval. Pendant sa convalescence, on le fait se réconcilier avec ses parents, il va les voir et se rapproche de sa mère: *car il tent a avoir joyaux, argent, ormier, /'Pour avoir armeüres et un noble destrier.* Il est déterminé si sa mère s'oppose à son dessein à briser son coffre et à prendre ce dont il a besoin. Bertrand la persuade, ainsi que sa tante et ses amis, de lui donner armures et épées et un mauvais roncin.

[53] Archives Départementales des Bouches du Rhône, série B 176, registre, Blancard: I 57.

[54] *Son haubert vient tout droit de l'île de Durier, / Les pans en sont d'argent, la ventaille d'or pur, /Les mailles sont résistantes aux lances, aux arbalètes, /Jamais on n'en a fait de si bon ni de si léger./ Quant au cercle du heaume, le roi de Maceline, / Malgré tout son trèsor ne pourrait l'acheter: /Il porte douze pierres qu'on ne donnerait pas à un fou: /Devant sur le nasal, une précieuse escarboucle,/ Près de l'écu de sinople, l'épée d'acier /A demandé quatre mois et demi de travail au forgeron Bilès./ L'étoffe du baudrier est de soie tachetée./ On lui amène alors Bucéphale le rapide:/Alexandre monte en selle par l'étrier d'or pur* (Alexandre de Paris.1994. *Le Roman d'Alexandre,* traduction, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner. Paris, Lettres gothiques: 105-109).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ensuite partout en Bretagne où se déroulent des joutes et des tournois, il se présente. Il est alors monté sur la meilleure jument de son père, dès que l'argent manque il la vend et revient en prendre une autre. Il récupère aussi des joyaux, les vend joyeusement et s'il y a un dîner de gens de qualité, leur fait porter du bon vin. Ainsi pour participer à ces exercices, Bertrand, le futur connétable de France, vole des juments à son père et des joyaux à sa mère (BdG: 15, v. 502 à 548): il le fait sans hésitation estimant légitime sa démarche. Tous les parents n'ont pas les inquiétudes de ceux de cet adolescent difficile. La plupart des mères[55] en pareilles circonstances se réjouissent de la précocité relative de leur enfant, qui n'a sans doute pas à réclamer un équipement. Dans les chapitres du Pas d'armes, de Sandricourt, en 1493, il est précisé que les plus belles personnes et les meilleures se trouvent à Pontoise et qu'elles ont daigné mettre au monde dix jeunes écuyers ou chevaliers qui, dès leur enfance, ont employé leur temps comme jadis le faisaient les chevaliers errants (Jusserand, 1986: 142). D'autres femmes se substituent peu à peu aux mères pour équiper les jeunes champions.

### 3. La bienveillance d'une puissante protectrice

Reines, princesses et grandes dames complètent les aides que leur mari ou leur frère accordent aux jeune écuyers à leur service. En 1495 encore, l'écuyer Henri d'Américourt reçoit 27 livres pour acheter 20 aunes de taffetas de Philippe d'Autriche et de sa sœur: *pour s'accoutrer et mettre de tant mieux en point aux joutes* que le duc fait en sa ville de Bruxelles[56]. Le roman d'Antoine de la Sale *Jean de Saintré* donne l'exemple des modalités que peuvent prendre ces aides au milieu du XV^e^ s., même si le roman a pour cadre la cour de Jean le Bon. Elles paraissent attendues et se font en proportion de celles du roi, du prince ou du seigneur qui restent l'essentiel. Elles sont supérieures ou égales à celles du réseau curial dans lequel s'insère le jeune homme. Ces dernières sont cependant nécessaires à son équipement complet. Saintré, petit noble tourangeau, décide d'une emprise, le roi, qui suit ses progrès, lui fait remettre trois mille écus. La reine en donne mille et demande d'en ajouter deux ou trois cents à Belle Cousine, jeune veuve de sang royal qui occupe une place élevée à la cour.

[55] La mère de Lalaing remercie Dieu qu'il ait pu revenir sans encombre: *très souvent es lieux solitaires de son hostel rendoit grâces à Nostre-Seigneur, luy priant dévotement qu'il voulsist garder et préserver son très-cher fils de mal et d'encombrier* (LF: 163).

[56] BM Bruxelles ms. 3357; ADN B 2153, n° 70675 Van Den Neste, 1996: 331 n° 414.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La protectrice de Saintré, qui n'affiche pas sa bienveillance, accepte en se faisant prier. Quand Anjou, Berry et Bourgogne apprennent le montant des contributions du roi et de la reine, chacun fait remettre mille écus. Saintré reçoit donc sept mille écus, auxquels s'ajoutent les dons de plusieurs autres seigneurs. En privé Belle Cousine pour parer à ce qui peut arriver, lui donne trois mille écus. Elle précise que ces dix mille écus doivent lui permettre d'assurer son train pendant longtemps, si du moins il ne se lance pas dans des dépenses excessives. Le jeune homme accepte sans façon. Puis il prend, avant le départ, un déjeuner avec sa suite. Pendant le repas, la reine lui fait porter une pièce d'un très fin drap d'argent, Anjou lui envoie un très beau coursier au mieux de sa forme, Berry un grand manteau fait de 600 dos de superbes zibelines et Bourgogne 50 marcs de vaisselle. À chacun des serviteurs qui lui remettent ces présents Saintré donne cent écus (JS: 161-197). Quatre cents écus sont donc dépensés presque aussitôt. Dons et cadeaux vont au total bien au-delà de l'équipement du jouteur, qui reçoit plus qu'un nécessaire de voyage, un véritable trousseau pour tenir son rang. Seul le cheval peut trouver à s'employer directement dans les rencontres, et encore, il s'agit là d'un coursier non d'un destrier.

3.1. Dans les subsides reçus par les jeunes champions pour leur équipement, ceux fournis par l'amante, à la fois mentor, égérie, sponsor et dame de cœur, ont de fait une place à part et croissante. À l'origine, les tournois sont l'occasion de se déclarer[57], les jeunes promettent à celles qu'ils aiment de faire pour elles de beaux faits d'armes[58]. Puis quand le rôle des dames se fait plus grand, les termes et les conditions de combats sont discutés d'avance avec elles. Encore à l'extrême fin du Moyen Âge, Claude de Salins publie en 1497, les chapitres d'un pas d'armes, qui lui ont été imposés par sa dame. Le document commence ainsi: *A l'honneur de la Trinité, de la glorieuse Vierge Marie et de madame Sainte Anne, je, celle qui croit avoir puissance sur vous, Claude de Salins... pour ce que je désire l'augmentation de votre honneur et renommée... aussi pour voir et connaître si obéirez à mes commandements, j'ai avisé et délibéré*

[57] Dès 1285, Jacques Bretel assure que la veille des tournois on passait le temps: *En parler et divers jeux; / Cil qui plus sait veut dire mieux; /De ça caroles et cils dansent; / Les vrais amants d'amour demandent. Les tournois de Chauvenci*, décrits par Jacques Bretel, éd. Delmotte, Valenciennes, 1835, vers 2945 (Jusserand, 1986:72).

[58] À Saint-Inglevert, entre Boulogne et Calais, en mai 1390, trois Français, Regnault de Roye, Boucicaut, le sire de Saint-Py lancent un défi à tous venants, les sages du conseil royal sont contre, le roi intervient: *ils sont jeunes et de grand volonté; si l'ont promis devant les dames de Montpellier* (Jusserand, 1986: 124).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*certains chapitres d'armes que je veux être par vous exécutés. Premièrement je vous envoie un volet (petit voile) de blanche soie, fait à la mode du pays de ma nativté, lequel veut, que vous chargiez et portiez à votre bras senestre*[59]. Les fêtes d'armes sont donc l'occasion d'échanger des mots d'amour et de donner une emprise. Elles s'accompagnent dans les romans d'échange de cadeaux et dans les chroniques de dons, souvent sous forme d'un bijou[60].

*Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, qui donne à la biographie du héros disparu à trente trois ans un tour hagiographique, rapporte un épisode délicat. Des joutes sont annoncées à la cour de France. Lalaing compte se mettre sur les rangs pour y participer. L'auteur évoque d'abord l'intervention de la duchesse d'Orléans (LF: 44) Marie de Clèves, qui, à peine sortie de l'enfance, a épousé le duc d'Orléans, âgé de près de cinquante ans, *tout gris vieillard*. Elle prend pour écuyer Jacques de Lalaing, déjà au service de son frère, situation convenue. La suite l'est moins. La duchesse de Calabre, qui est mariée à Jean d'Anjou, fils aîné de René d'Anjou à qui est dédié *Saintré*, veut aussi se l'attacher, sans deviner une rivale. Quand Lalaing la ramène à son logis et prend congé d'elle, la dame *comme courtoise, en souriant luy donne la bonne nuit, puis elle prend Jacquet par la main et luy donna une verge d'or où par dedans avoit un moult bel rubis enchâssé, en luy disant: «Jacquet, à Dieu, soyez!»*. Elle rentre dans sa chambre avec plusieurs dames et damoiselles. Jusqu'aux joutes, les deux dames multiplient les avances à l'égard du jeune homme, qui les ménage toutes deux, chacune ignorant l'existence de l'autre. Quand arrive la fête tant attendue, Lalaing entre dans les lices (LF: 51) avec sur son heaume, *une très-riche guimple, toute bordée et garnie de perles, à franges d'or battans jusques en terre, laquelle luy avoit esté envoyée par l'une des deux dames. Et dessus son senestre bras, avoit une moult riche manche, où pardessus avoit grand foison de perles et pierres que la seconde dame luy avoit envoyé par un sien secret message*. Chacune reconnaît son emprise, comprend qu'elle a une rivale et parvient à l'identifier, aucune ne fait de reproche à Lalaing, aucune ne renonce. Le pas accompli, Lalaing se rend au banquet, revêtu d'une robe vermeille, toute chargée d'orfèvrerie. Le jeune homme est

[59] Salins était capitaine de la garde de l'archiduc Charles, plus tard Charles Quint (Prost, 1878: 223).

[60] Dans les romans courtois, les dames sont coutumières d'offrir des aumônières à celui qu'elles estiment. La mère de Perceval autorise son fils à accepter un tel présent (Szkilnik 2003: 47).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

assis entre les deux princesses, le texte ne précise pas qui fait l'ordonnance de la table, mais à l'évidence le manège a été repéré par l'organisateur. Il se comporte: *moult arréément*, cest-à-dire en se gouvernant bien, en réglant bien sa conduite. La première dame, sans ce que l'autre s'en aperçoive, lui donne en secret un très-riche diamant[61] et la seconde un très beau rubis monté sur un anneau d'or. Il les prend car: *nullement ne les eust pu, ne osé refuser: car chacune d'elles le désiroit avoir pour passetemps* (LF: 63). La beauté et la richesse des emprises le laissaient à penser, ces femmes mariées, d'où le caractère relativement secret des remises, espèrent s'attirer les faveurs du jeune champion par des bijoux de prix. Au XV^e^ s. encore, les plus beaux et les plus riches sont portés par les hommes. Lalaing n'est pas surpris et ne refuse pas, à l'évidence la pratique n'est pas nouvelle et la courtoisie exige d'accepter cet hommage. Les joutes sont la seule circonstance où sont évoqués ces cadeaux. Les romans donnent la mesure de ce que la biographie évoque avec brièveté. Le phénomène est comme les fêtes d'armes européen, dans *Le Victorial. Chronique de don Pero Niño*, comte de Buelna (1378-1453), roman espagnol rédigé par un courtisan, l'auteur en décrit deux aspects. Il évoque d'abord le plus traditionnel. Des noces magnifiques ont lieu à Paris. Les dames se réunissent et demandent aux chevaliers et aux galants amoureux pour l'amour de leurs amies, de faire une fête très honorable où ils joutent bellement vêtus. Elles apportent le prix pour le vainqueur: un bracelet en or, avec un écu et un chapel très riche, qu'elles ont fait faire à leurs frais. L'auteur décrit ensuite une autre pratique. Pero Niño accepte un duel pour Madame de Sérifontaine. Il précise qu'une telle femme peut choisir – son amant – où elle veut. En outre, elle est très riche et de grand entendement. Les deux amants s'entredonnent d'abord de riches joyaux (PN: 252), puis quand Pero Niño accepte le défi, Madame de Sérifontaine lui envoie, par un de ses parents, un cheval et un heaume, ainsi qu'une lettre dans laquelle elle le prie de renoncer. Au cas contraire, elle lui demande de lui faire savoir ce dont il a besoin, en attendant elle lui envoie un cheval, parce qu'il ne pourra pas en trouver un meilleur en France. Pour évaluer l'importance du geste, il convient de rappeler que jusqu'au XIV^e^ s. les rois défendaient périodiquement de vendre aux chevaliers tournoyeurs des armes et des chevaux, de leur accorder l'hospitalité

[61] Dans le roman *Jehan d'Avennes*, la comtesse de Ponthieu qui a déjà remis au jeune homme une ceinture et une bourse, lui donne lors d'une seconde entrevue un diamant. La pierre est censée donner à celui qui la porte de la hardiesse, elle lui procure la victoire et lui conserve le corps (Szkilnik 2003: 48) propriétés bien utiles pour des jouteurs ou des combattants.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Jusserand, 1986: 42). Madame Sérifontaine a une bonne connaissance des chevaux, elle sait les choisir, en apprécier le prix et en fait elle-même l'acquisition[62]. Comme toutes les femmes de l'aristocratie, elle sait monter à cheval[63] et chasser. Lorsqu'elle fait cadeau d'un cheval, il est bien choisi. Pero Niño prend la monture pour l'amour d'elle, mais lui fait dire que le combat doit avoir lieu à pied. Après la victoire, ils se retrouvent et se donnent à nouveau des joyaux. Pero Niño prend alors congé de la dame et les choses en restent là (PN: 255). Il y a donc contamination de pratiques privées réservées à une élite de la naissance et des usages collectifs de la noblesse liés principalement aux fêtes d'armes.

### *3.2. Une pratique réprouvée?*

*Jean de Saintré* montre qu'au XV^e^ s., au-delà d'une participation ponctuelle aux frais d'un jeune homme, toute sa carrière de tournoyeur et au-delà son avancement politique peuvent être pris en charge par une femme plus âgée que lui et riche, à l'intérieur d'un réseau curial. Les armes sont encore et toujours un moyen d'accéder aux honneurs. Belle Cousine, le moment venu, lui tient un discours explicite. Maintenant qu'il a la faveur du roi, de la reine et de la cour, il est assez grand pour se distinguer dans un programme de jeux guerriers et faire parler de lui dans le royaume ou ailleurs. Elle lui ordonne de porter, dès le premier mai, pour l'amour d'elle, un bracelet d'or émaillé à son emblème, orné de six diamants, six rubis et six belles perles de bonne taille, de quatre à cinq carats chacune. Ces pierres sont enveloppées dans une petite bourse avec deux mille écus d'or pour lui permettre de s'équiper. Pour ses frais de séjour et de voyage, elle s'arrange pour le faire aider par le roi et la reine et par ses oncles, Anjou, Berry et Bourgogne et d'autres seigneurs de son sang: il peut dépenser sans souci dix mille écus. Elle se dit prête pour lui procurer l'équipement de ses débuts, à lui donner tout l'or, tout l'argent, toutes les bagues qu'il juge nécessaire. Son bracelet prêt, il ne doit pas le quitter pendant un an, à moins que, dans l'intervalle, il ne trouve pour relever son défi, un chevalier ou un écuyer[64]. Le jeune homme aussitôt

[62] La majeure partie des officiers de l'hôtel de la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal, sont dans l'obligation de servir avec un ou plusieurs chevaux, qui sont à gages ou à livrées, mais ne sont pas fournis. Aussi l'aide pour chevaux occupe-t-elle une place assez importante dans les comptes de la recette générale et dans les comptes privées de la duchesse.

[63] Les femmes, les reines, les abbesses de couvent étaient dans l'obligation de savoir chevaucher et, au besoin, enfourcher leur monture (Jusserand, 1986:15).

[64] Il le lui ôtera, en s'engageant à le lui rendre, sauf s'il prend le meilleur sur lui dans le combat à pied, auquel cas il l'aura gagné. Le premier qui aura rompu trois lances recevra

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se met en quête de robustes destriers, sollicite chevaliers et écuyers, rois d'armes, hérauts, trompettes, ménestrels, ainsi qu'un tambour, fait faire manteaux, pièces d'orfèvrerie, harnais, parures, plumets et autres accessoires. Quand il est fin prêt, il décrit à Madame la troupe qu'il s'est constitué[65]: trente quatre hommes et quatre-vingt-neuf chevaux, qui tous portent ses couleurs et son emblème. Pour dresser cet inventaire, il prend une toute petite voix, comme si le nombre lui en paraissait trop important. Madame comprend qu'il craint de ne pouvoir trouver l'argent nécessaire. Elle l'assure qu'il a fait pour le mieux et apaise ses inquiétudes pour ce qui est de la dépense. Elle compte sur l'aide de sa parenté, le roi, de la reine et surtout ses oncles. Et si jamais ils ne la lui accordent pas, son honneur ne peut en souffrir car pendant un an elle est prête à pourvoir à tous ses besoins.

3.3. Avec une telle ampleur, ces pratiques paraissent nouvelles au XV^e s. Antoine de la Sale, dans *Jean de Saintré*, permet de prendre la mesure du phénomène avec toute la licence due à l'embellissement romanesque. De tels échanges constituent de véritables transferts de patrimoine, ils appartiennent à l'imaginaire de toute une génération, d'une classe d'âge et d'une catégorie sociale. Quand Saintré s'apprête à affronter un baron polonais, Belle Cousine fait venir auprès d'elle le jeune homme. Il doit avoir pour seul souci de bien faire. Pour couvrir ses frais et lui permettre de s'habiller comme il faut, elle lui remet petit sac qui contient 6000 écus, en lui recommandant d'en faire bon usage. Le jour venu, pourvu de toutes ses armes, il fait une entrée remarquée dans les lices. Sa tête est coiffée d'un très beau chapeau de castor, entouré d'un ruban en étoffe de Plaisance qui vole au vent, orné par-devant d'un joyau

de son adversaire, toujours à cheval, en présence du juge, un diamant serti d'or, d'une valeur de trois cents écus ou plus, qu'il donnera à sa très jolie dame. Au terme du combat à la hache, si son adversaire l'emporte, il doit donner sur le champ son bracelet. Sinon il en sera quitte pour lui rendre sa hache sur-le-champ, et, pour toute la journée, son équipement, une fois qu'il sera désarmé... Belle Cousine l'encourage: J'aimerais cent fois mieux que vous ayez affaire à un adversaire de renom plutôt qu'à un jeune tel que vous. C'est pourquoi je vous conseille vivement d'envoyer, un mois avant votre départ, un roi d'armes ou un héraut à la cour des quatre rois chrétiens, plutôt que de de vous présenter sans prévenir.

[65] Elle comprend: trois chevaliers avec quatorze chevaux, neuf écuyers avec vingt-trois chevaux, un chapelain avec deux chevaux, le roi d'armes d'Anjou avec deux chevaux, les hérauts Touraine et Lusignan avec quatre chevaux chacun, quatre trompettes avec six chevaux, un tambour avec un cheval, quatre beaux petits pages avec quatre destriers bien robustes, conduits par deux valets à cheval, deux cuisiniers avec trois chevaux, un fourrier, un maréchal et un armurier, avec quatre chevaux, huit bêtes de somme, enfin douze autres hommes à cheval ses valets de chambre.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fait d'un énorme diamant, entouré de trois gros rubis balais et de trois grosses perles de quatre carats, donné par Madame. L'homme et le cheval portent une parure d'hermine doublée de zibeline. Le luxe de l'équipement, sans doute ce qui se fait de mieux, donne à voir son exceptionnelle valeur et la réussite de son parcours. Le jeune parvenu, dont l'avancement est remarquable, a sur lui une véritable fortune. Son costume reflète la richesse et la puissance de la cour et constitue pour les jeunes ambitieux une incitation efficace à suivre son exemple. Le roman en donne aussi les limites. Saintré, victorieux du Polonais, décide de prendre lui-même l'initiative de lancer un défi, il en avertit le roi. Ce dernier, après l'avoir interrogé sur ses équipements et ses compagnons[66], décide de le soutenir et la reine, les ducs participent chacun au prorata de sa fortune et de sa place dans la hiérarchie. Le champion et ses neuf coéquipiers reçoivent entre autres 31300 écus. L'initiative de Saintré et sa réussite font de lui, en quelque sorte, le représentant officiel du royaume dans une manifestation internationale. Ce soutien lui aliène la faveur de sa première protectrice. Il ne sert plus à la cour les desseins ambitieux d'une femme d'influence, qui par son action tente d'infléchir la politique d'un réseau au cœur de l'état, non pour en changer les grands objectifs mais pour en avoir la responsabilité, par goût du pouvoir. Désormais il contribue à l'illustration et à la renommée du pays.

Les femmes ont donc sans surprise des compétences reconnues dans le choix de certains équipements pour les tournoyeurs et leurs chevaux, mais pas des armes. Leur usage féminin ne semble pouvoir relever que de l'allégorie ou du jeu parodique, malgré des exceptions comme Jeanne d'Arc. Les dames partagent avec les hommes un goût immodéré pour le luxe, les bijoux, les belles étoffes, qui conduisent à opérer des transferts financiers qui peuvent être considérables. La condamnation relative de ces comportements par le biais du roman et des chroniques qui insistent sur leur caractère secret, prouve a contrario qu'ils sont assez nombreux

[66] Le souverain lui donne quatre mille écus et à chacun de ses neuf compagnons, mille cinq cents. La reine ajoute mille cinq cents écus, une pièce de velours cramoisi teinte de pourpre et cent marcs de vaisselle d'argent. Chacun de ses compagnons reçoit six cents écus, ainsi qu'une pièce de velours gris, s'il est chevalier, de damas gris, s'il est écuyer. Les ducs donnent chacun à Saintré mille cinq cents écus et quarante marcs de vaisselle, et six cents écus à chacun de ses compagnons Madame dépitée de voir le jeune homme prendre l'initiative avec succès se console loin de la cour avec l'abbé d'une abbaye voisine de ses terres. Elle lui offre sorti de son coffret un très beau et très gros rubis balais à monture d'or qu'elle lui passa au majeur en lui disant: «Mon cœur, ma seule pensée, mon vrai désir, je fait aujourd'hui de vous mon seul ami et vous épouse par cet anneau»...Au sortir de la chambrette secrète, messire Abbé offre à Madame une pièce de délicat velours noir uni, qu'elle envoie chercher plus tard en grand secret.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pour inquiéter. Dans une période troublée, des femmes, qui appartiennent à l'aristocratie, accordent leur soutien sous forme de cadeaux à de très jeunes hommes ou à des hommes jeunes, de bonne naissance, assez aisés pour entrer à la cour et dotés de belles qualités personnelles. La mise à jour de ces échanges renvoie à des réalités nouvelles, qui préparent les plus désireux de faire carrière dans les armes et dans les plus hautes fonctions à accepter, bientôt à rechercher de profitables unions même mal assorties. Le prétexte courtois et l'habillage chevaleresque disparus ne reste que l'objectif financier.

## RÉFÉRENCES

### *Sources primaires*

BONET, Honoré. 1883. *L'Arbre des batailles* [HB] publié par NYS, E. Bruxelles, Londres, Paris.

CHASTELLAIN, Georges. 1863-1866. *Œuvres* [GC] publiées par M. le baron KERVYN DE LETTENHOVE, E. 8 tomes. Bruxelles: Victor Devaux.

DU CLERCQ, Jacques. 1835. *Mémoires sur le règne de Philippe le Bon* (JDC) REIFFENBERG (éd.). Bruxelles, 4 tomes.

CUVELIER. 1990. *La chanson de Bertrand du Guesclin* [BdG] FAUCON, Jean-Claude (éd.). 3 tomes. Toulouse: éditions universitaires du Sud.

DEVILLERS, L. 1881-1896. *Cartulaire des comtes du Hainaut, de l'événement de Guillaume II à la mort de Jacqueline de Bavière*. 6 tomes. Bruxelles.

ESCOUCHY, Mathieu d'. 1863. *Chronique* [ME] nouvelle édition revue sur les manuscrits et publiée avec notes et éclaircissements pour la Société de l'Histoire de France, par DU FRESNE DE BEAUCOURT, G. 2 tomes. Paris.

FÉNIN, Pierre de. 1837. *Mémoires (1407-1427)* [PdF] éd. DUPONT pour la Société de l'Histoire de France. Paris.

LA MARCHE, Olivier de. 1883-1888. *Mémoires* [OM] publiées pour la Société de l'Histoire de France par BEAUNE, Henri – ARBAUMONT, Jean d'. 4 tomes. Paris.

LA SALE, Antoine de. 1995. *Jehan de Saintré* [JS] édition et présentation de BLANCHARD, Joël. Traduction de QUEREUIL, Michel. Paris: Le Livre de poche.

LE FÈVRE DE SAINT-RÉMY, Jean. 1876-1881. *Chronique* [SR] transcrite d'un manuscrit appartenant à la bibliothèque de Boulogne-sur-mer et publié pour la Société de l'Histoire de France par MORAND François. 2 tomes. Paris.

*Le livre des faits du bon chevalier Messire Jacques de Lalaing* [LF]. In CHASTELLAIN, Georges. 1866. *Œuvres* publiées par M. le baron KERVYN DE LETTENHOVE, E. Tome VIII. Bruxelles: Victor Devaux.

*Le victorial. Chronique de don Pero Niño, comte de Buelna (1378-1453)* [PN]. Texte traduit et présenté par GAUTIER DALCHÉ, Jean. 2001. Turnhout: Brepols.

MARTORELL, Joanot. 2003. *Tirant le Blanc* (TBL), traduit du catalan par BARBERÀ, Jean-Marie. Toulouse: Anacharsis Éditions.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MONSTRELET, Enguerran de. 1857-1862. *Chroniques* [EdM]. DOUËT D'ARCQ L. (éd.). pour la Société de l'Histoire de France. 6 tomes. Paris.

*Récits d'un bourgeois de Valenciennes* [BV]. 1877. KERVYN DE LETTENHOVE E. (éd.). Louvain.

VILLIERS, Jean de.1586. *Traitez et advis sur les duels et gages de batailles* [TA]. Paris: J. Richer.

*Bibliographie secondaire*

AVRIL, François. 1986. *Le Livre des tournois du roi René de la Bibliothèque nationale (ms. fr. 2695)*. (Introd.). Paris: Herscher.

BARBER, Richard. – BARKER, Juliet. 1989. *Les Tournois*. Londres, Paris.

CHABAS, M. 1978. *Le duel judiciaire en France (XIII^e-XVI^e siècles)*. Saint-Sulpice-de-Favières: Ed. Jean Favard.

*Chronique du Religieux de Saint-Denys* [RSD]. 1994. publié en latin et traduite en français par BELLAGUET, M. L. Paris. 1839-1852 rééd. GUENEE, Bernard. Paris: C.T.H.S.

FLECKENSTEIN, Joseph (dir.). 1985. *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoek and Ruprecht.

GAIER, Claude. 1993. «Arms and armour used in lists contests in the burgundian principalities during the XVth century». *Livrust Kammaren, Journal of the Royal Armoury*. 46-88.

JOURDAN, Jean.-Pierre. 1990. «Le thème du Pas dans le royaume de France à la fin du Moyen Âge». *Annales de Bourgogne* 62. 117-133.

JUSSERAND, Jean-Jules.1986. *Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*. Paris: Plon. 1901. Genève: Champion-Slatkine, reprints.

GAUCHER, Elisabeth. 1994. *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle)*. Paris: Honoré Champion éditeur.

GAUTIER, Léon. 1895. *La chevalerie*. Paris.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE. 1759. *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*. Paris.

MÉNESTRIER, Père C.-F. 1669. *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*. Lyon.

MÉRINDOL, Christian de. 1993. *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René. Emblématique, art et histoire*. Paris: Ed. du C.T.H.S.

PROST, Bernard et Henri. 1902-1904. *Inventaires mobiliers et extraits de comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*. 2 tomes. Paris.

*Cat. –Riddarlek och tornerspel (Tournaments and the dream of Chivalry)*, Stocholm, Sverige-Europa, 1992.

«Saintré d'Antoine de la Sale entre tradition et modernité», *Revue des Langues romanes*, CV, 2001- 2.

STANESCO, M. 1988. *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*. Leyde, New York, Copenhague: E. J. Brill.

SZKILNIK, Michèle. 2003. *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV^e s.* Genève: Droz. (Publications romanes et françaises, CCXXXII).

VAN DEN NEST, Elisabeth. 1996. *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*. Paris: École des Chartes.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE, M. 1648. *Le vray théâtre d'honneur et de Chevalerie*. 2 vols. Paris.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE BAIN ET L'ÉPÉE ÉBRÉCHÉE

## DES TÉMOINS MÉDIÉVAUX À LA TENTURE BRUXELLOISE DE TRISTAN EVOLUTION D'UN ICONÈME TRISTANIEN OU HISTOIRES DE CUVES

JACQUELINE THIBAULT SCHAEFER
The University of the South, Sewanee

Qu'il se serve de la plume, du pinceau ou du ciseau,
l'Art est unique, et vit de transpositions.
Albert Pauphilet, *Etudes sur la Queste del Saint Graal*, 1921.

Pour réveiller notre mémoire culturelle, il suffit aux récits portés par une longue tradition iconographique de présenter à nos yeux quelqu'une de leurs images emblématisantes. Ainsi, le seul tableau de la 'Déposition' peut faire resurgir toute l'histoire du Christ, la peinture du jardin d'Eden évoquer le destin de nos premiers parents. Profanes ou sacrés, les mythes et les légendes entretiennent leur vitalité grâce à ces scènes essentielles qui les résument: l'on songe à Prométhée, son aigle et leur rocher, à tel saint et ses attributs, à Mélusine ailée survolant le château des Lusignan. De même, l'histoire de Tristan et Iseut s'identifie à la mise en image de certains épisodes consacrés par leur succès. Parmi ces iconèmes tristaniens, compositions auxquelles se reconnaît immédiatement la saga des amants de Cornouailles, il faut citer, tous supports artistiques confondus, en premier lieu le rendez-vous épié (Schaefer, 2005) et, en second lieu, la scène qui nous occupera ici, celle du bain et de l'épée ébréchée.

On rencontre l'épisode dans tous les textes qui contiennent le début de l'histoire; d'autres le mettent en abîme. Le schéma diégétique essentiel varie peu. A la cour du roi d'Irlande, donc en territoire ennemi, Tristan, sous une fausse identité, se remet de ses blessures grâce aux soins prodigués par la reine et sa fille. Selon la thérapeutique d'usage, les plaies du chevalier sont guéries à force de bains de plantes et d'aromates. L'ironie de la situation réside dans le fait que le héros est ramené à la vie précisément par celles qui souhaitent le plus ardemment sa mort. N'est-ce pas Tristan qui en Cornouaille, a abattu leur frère et oncle, Morholt, laissant dans le crâne de l'Irlandais ce morceau d'épée qu'elles ont

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

précieusement conservé? Or, le hasard veut qu'au cours de l'un de ces bains la véritable identité du blessé se trouve révélée: en fourbissant ses armes quelqu'un s'aperçoit que l'encoche de son épée correspond exactement au morceau préservé. *Ire de femme est a duter* écrivait Thomas. Folle de haine, criant vengeance, la reine, ou sa fille selon le texte, se précipite, épée brandie, sur le baigneur.

Citons, pour aller au plus court, le passage des *Folie Tristan* (Hoepffner, 1938; Hoepffner, 1949), où le prétendu fou rappelle cette aventure à la reine Iseut:

Del bain vus membre u enz jo sis
Iloc m'aveïz pres ocis.
Merveile grant voliez faire
Quant alastes m'espeie traire.
E quant vus l'avïez sachee,
Si la trovastes oschee.
Dunc pensastes, e ço a dreit
Ke Morholt ocis en esteit.
Tost purpensastes grant engin
Si defermastes vostre escrin,
E? la pece dedenz truvastes
Ke del test al Morholt ostates.
La pece junsistes al brant,
Cele se joint demaintenant.
Mult par fustes granment osee,
Quant enz el bain od m'espee
Me voliez sempres ocire.
Mult par est femme de grant ire!
La raïnë en vint al cri
Kar ele vus aveit be oï.
Ben savez ke je m'acordai,
Kar suvent merci vus criai,
E je vus deveie defendre
Vers celui ki vus voleit prendre.
Vus nel prendreiz en nul fuur
Kar il vus ert encuntre quor.
Ysolt, je vus en defendi.
Nest vair iço ke vus di?

*Folie* Oxford, 429-456.

Et qant je fui entrez el bain,
Traisistes vos mon branc dacier
Trovastes l'osche a l'essuier
Donc apelastes Perenis
O la bande de paile bis,
O la piece iert envelopee.
L'acier joinssistes a l'espee.
Qant l'un acier a l'autre joint,
Donc ne m'amastes vos donc point.
Par grant ire, por moi ferir
L'alastes a deus poinz saisir,
Venistes vers moi tote iriee.
En po d'ore vos oi paiee
O la parole do chevol
Don je ai puis aü grant dol.
Vostre mere sot ce secroi:
Ice vos afi je par foi.

*Folie* Berne, 407-423.

Certaines variantes de ce narrème portent sur la place de l'épisode parmi les aventures de Tristan et les conséquences qu'elle entraîne, en particulier les raisons d'épargner la vie du héros. Les versions en vers, leurs adaptations

[1] On trouvera dans cet ouvrage les traductions en français de l'épisode du bain aux pages suivantes: Eilhart von Oberg, *Tristrant*, 288-89; Gottfried von Strassburg, *Tristan*, 517-23; *Sir Tristrem*, 843-46; Frère Robert, *Saga*, 941-42.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Marchello-Nizia, 1995)[1], le manuscrit fr. 103 de la Bibliothèque Nationale de France (Bédier, 1905: 335-336) et les imprimés font découler le bain du combat victorieux de Tristan contre le dragon. Or, le prix proclamé étant la main d'Iseut la Blonde, il s'avère politique dans cette instance d'épargner la vie du vrai vainqueur, même s'il se trouve être l'ennemi juré, afin de confondre l'autre prétendant, ce sénéchal poltron et méprisable. A cette considération pragmatique vient s'ajouter, dans la *Saga* de Frère Robert et *Sir Tristrem*, l'attraction que la princesse ressent déjà pour le jeune homme[2]. Dans les *Romans de Tristan* en prose où le combat contre le dragon ne figure pas (Löseth, 1891: §33, n. 2), l'épisode du bain découle directement du combat contre le Morholt et Tristan doit la vie sauve à l'intervention du roi qui décide de laisser le chevalier rentrer dans son pays.

Une autre variante concerne la découverte de la brèche: dans les *Folie* comme nous l'avons vu, dans les versions d'Eilhart et de Gottfried, la Saga et *Sir Tristrem*, elle est attribuée à Iseut, soit qu'elle admire les armes du blessé, soit qu'elle décide de les nettoyer ou de les faire fourbir. Dans les *Romans de Tristan* en prose, comme dans la *Tavola Ritonda* (Shaver, 1983: XXIII, 56-57), la découverte est laissée au hasard: citons le passage qui nous concerne selon le manuscrit Carpentras, Bibliothèque Municipale, ms 404 (XIIIe), puisque pour cette partie du roman français, c'est le seul codex édité (Curtis 1963: §348-350):

> §348: ... Un vallez dou parenté le roi qui leanz estoit, la ou il aloit regardant ça et la, il avint chose qu'il trova desus un lit l'espee Tristan, cele meïsmess dont il avoit ocis le Morholt; et encores i estoit l'osche et la defaute qui remese estoit en la teste au Morholt. Li vallez regarde l'espee, et la voit si riche et si bone par semblant qu'il ne li est pas avis que el monde eüst sa pareille. Et por ce qu'il la veïst mieuz, la trait il dou fuerre, si trova maintenant le tranchant esgrené. Et lors devient toz esbahis, et por ce la commence il a regarder plus et plus.
>
> §349 Et la ou il l'aloit ensi regardant, atant es voz que aventure aporta la roïne illec. Quant ele voit l'espee, ele commence a penser et puis demande: 'De qui est ceste espee?' Et l'en l'en dit la vérité. 'Voire, fait ele, or la m'aporte ça en ceste chambre, se Diex t'eïst.' – 'Volentiers, dame', fait li vallez.
>
> Quant il furent leansz venu, la roïne trait d'un sien escrin une piece de drap de soie. Illec fu envelopez l'egrenement de l'espee Tristan qui fu trovee en la teste au Morholt. La roïne l'i trova, si la gardoit mout chierement por soe amor. La roïne tret cele piece de l'escrin, et quant elle l'ot ajoustee au tranchant de l'espee, si aperçut maintenant qu'ele fu d'illec partie, / et ce avoit esté une meïsmes chose. 'Ha! Diex, fait ele, or ai trové celi qui ocist mon frere. Cist Tristanz qui ceanz est.'

[2] Isönd dans la *Saga* ou Ysonde dans *Sir Tristrem*, déjà amoureuse, regrette que son champion ne soit qu'un marchand – c'est ce qu'il prétend.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Selon la logique des versions, c'est donc tantôt Iseut qui attaque le héros de sa propre épée, tantôt la reine, ce sont même les deux tour à tour dans *Sir Tristrem* comme dans la *Saga*[3].

Le lexique décrivant l'activité au beau milieu de laquelle Tristan se voit attaqué ne varie guère: *Del bain u enz jo sis* (*Folie Oxford*); *je fui entrez el bain* (*Folie Berne*); et selon le manuscrit Carpentras 404 (§348)

> Tristanz se baignoit en une chambre la roïne et sachez que a li servir estoient venues la roïne meïsmes, et Yselt, et maintes autres demoiseles, si demenoient por l'amor de Tristan mout grant joie et mout grant feste.

Ainsi nous apprenons que l'on entre dans le bain et que l'on y siège tout nu (Carpentras (§350)), objet des soins empressés de mains féminines, parfois dans une ambiance de gaieté, mais les textes tristaniens demeurent laconiques quant à l'apparence, la forme, la taille et la matière de l'ustensile domestique utilisé à cet effet. Un mot unique le désigne: le *baing*. En consultant l'iconographie, peut-être serons-nous plus éclairés.

En fait, dans les manuscrits de *Tristan* enluminés où l'épisode du bain et de l'épée ébréchée est illustré, le schéma figuratif essentiel diffère peu: l'accusé siège dans une sorte de bac de bois, fait de douves cintrées, assemblées et maintenues par des cercles de diverses matières. Un personnage féminin debout brandit au-dessus du pauvret l'épée accusatrice, tandis qu'une troisième personne tente d'arrêter le bras vengeur. Ce sont les détails qui font l'intérêt des images.

Lorsque l'enlumineur tient à respecter la spécificité du texte, en particulier quant aux rôles qu'assument les personnages, il prend soin d'identifier ces derniers, au plus simple en inscrivant leur nom ou, plus subtilement, par leur coiffure: la reine d'Irlande porte couronne ou voilage de femme mûre; mais sa fille aussi peut paraître le chef couronné, pour la différencier de Brangien. Dans le manuscrit conservé à Münich, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 51 (Fig. 1)[4], l'illustrateur du folio 67v a su rendre la jeunesse et la beauté d'Iseut: la célèbre chevelure blonde, partagée par une raie médiane, dessine au-dessus du front de la princesse une gracieuse accolade. Lorsque les images ne sont accom-

[3] Uniquement dans le *Tristrant* d'Eilhart, il n'y pas de geste menaçant: *Isald* ne menace qu'en paroles, lui argumente, elle décide alors de faire exécuter le châtiment par son père lorsque Brangien arrive et réussit à la raisonner.

[4] Munich, Bayerische Staatsbibliothek [BS], Cgm 51, milieu XIIIe, fol. 67v. Le bain occupe l'extrémité gauche endommagée du registre inférieur: scène d'intérieur, arcades, phylactère *tristan in dem bade saz frowe owe waz ist daez*, et au-dessus une inscription *omnia vincit amor sed nos cedamus amors*, inspirée de Virgile (*Eglogues*, X, 69) selon l'éditeur du fac-simile (Gichtel, 1979: 391-457). Sur les enluminures de ce manuscrit, voir également Curschmann (1990: 1-17), Ott (1993: 53-70), Walworth (1991).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pagnées ni de texte, ni d'inscriptions, l'identification des personnages peut devenir aléatoire. Ainsi cette compilation didactique qu'est le manuscrit de Londres, British Library [BL], Add. 11619, c. 1300, contient des dessins coloriés pleine page concernant l'histoire de Tristan mais insérés sans aucun support explicatif. La scène du bain figure au fol. 6v (Hunt 1987: 54-56, fig. 2). Le héros est bien entendu identifiable par sa position mais, pour ce qui est des deux autres personnages, la question de savoir s'il s'agit de la reine et d'Iseut, ou d'Iseut et de Brangien, reste sujette à débat car les coiffures, voilage recouvrant une guimpe ou petit bandeau sertissant une chevelure ondulée, ne permettent pas de trancher.

Les imagiers raffinent aussi sur le geste des protagonistes qui s'interposent pour sauver la vie du héros. Ainsi, dans BS Cgm 51, la main droite de la reine refermée sur le fil de l'épée arrête la trajectoire de l'arme; le mouvement doit être vif car Iseut s'est retournée, surprise (Fig. 1). Ce geste se double, dans les feuillets intercalaires de BL Add. 11619, d'une main qui agrippe la poignée de l'épée. Dans les versions en prose, bien que le texte assigne le rôle à un *escuyer*, c'est parfois une figure féminine qui intercède, par exemple en prenant la reine à bras le corps dans l'image minimaliste du manuscrit Getty Ludwig XV, 5 (Fig. 2)[5]. Par contre, dans la jolie miniature du codex fr. 100 de la Bibliothèque Nationale (Fig. 3)[6], le roi se campe devant la baignoire et, saisissant l'épée par le tranchant, repousse doucement son épouse sous le regard d'un écuyer aussi empressé qu'élégant[7].

Il est un détail essentiel à la logique de l'épisode: la brèche dans l'épée de Tristan. L'on constate néanmoins que son degré de visibilité varie selon le souci de précision apporté par l'enlumineur au rendu de l'épisode: elle saute aux yeux dans BL Add. 11619 et dans BNF fr. 100 (Fig. 3); on la devine dans BS Cgm 51 (Fig. 1); elle est par contre absente du manuscrit Getty (Fig. 2). L'illustrateur d'un autre exemplaire de Gottfried, conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms 14697, prend sur lui de placer la brèche à la pointe même de l'épée que brandit Iseut au folio 268v (Fig. 4), pourtant le texte indique seulement que l'arme était 'nue'[8].

[5] Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ludwig XV, 5, *Roman de Tristan*, 1330-1340?, voir Euw (1985). Le même geste d'intervention se retrouve dans Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 355 (1399), fol. 51a et dans un manuscrit français conservé à Vienne, Österreichische National Bibliothek [ÖB], ms. 2539, début XVe, fol. 34v. Sur ce dernier, consulter Pächt – Thoss (1974: 13-20).

[6] Paris, Bibliothèque Nationale de France [BNF], ms. fr. 100, *Roman de Tristan*, fin XIVe, fol. 50.

[7] On trouve aussi le roi et l'écuyer au folio 61v, d'un *Roman de Tristan* de Chantilly, Musée Condé 623, fin XVe, d'une exécution plus simple.

[8] Libellé: *also Ysot ein blosz swert in der hant hette und wolte Tristan in eime bade er stochen han do kam ir muter die konnigin und wand es*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I [BR], ms 14697, c. 1447-49, Hagenau, Alsace, atelier de Diebolt Lauber, fol.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Restent l'apparence de Tristan et sa réaction devant la menace: détails eux aussi porteurs de sens. Entre les images des manuscrits les plus anciens, BS Cgm 51 et BL Add. 11619, l'on constate des ressemblances quant à la coiffure bouclée du baigneur, l'absence de barbe, la rondeur de l'épaule émergeant de l'étroit baquet où le corps est sans doute replié sur lui-même, et la position de Tristan à gauche de l'assaillant. Par contre l'attitude du héros varie: dans le dessin colorié du manuscrit londonien, la mine apeurée du preux et ses mains suppliantes expriment la vulnérabilité; la reine (ou Iseut), épée brandie, se retourne d'un mouvement que l'on devine rapide et toise d'un regard hautain et déterminé celle qui vient l'interrompre: le danger du moment est évident. L'image du manuscrit de BS Cgm 51 (Fig. 1) montre l'instant suivant puisque l'épée a entamé sa trajectoire, mais le bras et l'index de Tristan se tendent vers Iseut dans un geste interrogateur que traduit le phylactère *tristan in dem bade saz frowe owe waz ist daez*, 'femme, qu'est-ce que cela?': aucune peur, plutôt la protestation devant une conduite aberrante que l'on devrait faire cesser. Plus récent d'au moins un siècle, le manuscrit BR 14697 (Fig. 4) nous offre un Tristan au visage glabre, aux cheveux bouclés ornés de deux belles plumes, debout dans la cuve, mains jointes, le regard étonné, devant la menace d'une épée et d'une Iseut plus grandes que lui. Heureusement la reine est là pour retenir le bras de sa fille d'un geste tendre et délicat. L'enlumineur s'est amusé à faire voir dans la transparence de l'eau la masculinité du héros moulée dans un petit caleçon. L'impression d'ensemble est plus ludique que dramatique. Entre les scènes correspondantes des romans en prose tardifs, l'on peut également observer des traits communs mais qui font contraste avec les exemples précédents, en particulier une ambiance de luxe raffiné et la position inverse de Tristan par rapport à son agresseur. L'enluminure de BNF fr. 100 (Fig. 3) montre une salle spécialement aménagée pour le bain: sol pratique, couvert d'un dallage à carreaux noir et jaune, intimité assurée grâce au riche tissu dont les murs sont tendus. Le baigneur porte barbe. Il est *tot nu*, comme le veut le texte, à l'exception d'un turban noué sur la nuque pour protéger les cheveux[9]. Le torse est vu de face, dégageant la carrure des épaules. Ici, ni peur ni réprobation: la main droite de Tristan esquisse un geste d'incrédulité, la main gauche appuyée sur le rebord de la cuve assure l'équilibre ou prépare la fuite. C'est plutôt la reine qui semble préoccuper

268v. Voir Gaspard (1937/1945); Saurma-Jeltsch (1999) et (2001: Kat. I. 10, vol. 2, 13-15).

[9] Le turban devait être un accessoire à la mode pour le bain car on le retrouve dans un autre *Tristan* de la même époque, Paris, BNF fr. 335 (1399), fol. 51.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

les autres personnages. Un siècle plus tard, ces détails ont changé. Le beau Vélin 623 de la BNF nous dépeint une chambre spacieuse où trône un grand lit surmonté d'un superbe baldaquin (Fig. 5)[10]. Tout respire le confort, jusqu'au gros oreiller dont la masse blanche invite au repos. La 'baignoire' doublée d'un linge blanc laisse suffisamment d'aise pour allonger les jambes et même prendre un repas, autrement dit se refaire agréablement une santé. Tristan ne porte plus de barbe. Une sorte de calotte a remplacé le turban. La reine, l'index gauche levé, debout devant son hôte qui l'écoute attentivement, semble prodiguer quelques conseils. Aucune trace de colère ou d'émoi sur les visages. Apparemment l'artiste a choisi de mettre l'accent sur l'ironie des choses car cette atmosphère chaleureuse est sur le point d'être bouleversée par le jeune valet qui, genou en terre, présente à la reine l'épée et sa brèche infamante. L'image ne représente pas la menace habituelle, mais là encore les composantes du schéma figuratif sont préservées, ce qui permet d'identifier immédiatement la scène. Que les personnages, autres que le baigneur, soient à droite du bain dans les textes plus anciens ou à gauche dans les autres, on remarque qu'ils sont toujours groupés d'un même côté, qu'ils soient deux (Fig. 1, 2, 4, 5) ou davantage (Fig. 3). Puisqu'ils réagissent entre eux alors que le baigneur est condamné à l'immobilité, ce positionnement découle logiquement de l'action. Pourtant l'on rencontre un arrangement différent dans les objets d'art où figure la même scène.

L'histoire de Tristan a été fréquemment représentée dans les arts textiles au quatorzième siècle et surtout en Basse Saxe[11]. Parmi ces œuvres, les tapisseries du Couvent de Wienhausen sur Celle, la broderie de Lüneburg et le tapis d'Erfurt comportent la figuration de l'épisode du bain et de l'épée. Wienhausen I, II et III, broderies de laines de couleurs sur toile, incluent l'épisode du dragon, comme les versions en vers. Par contre, pour la scène du bain, la source n'est ni Eilhart où Iseut n'attaque pas Tristan de son épée et où il n'y donc pas d'intervenant, ni Gottfried où la reine intercède d'abord, puis Brangien. Dans la séquence concernée de Wienhausen[12], l'on remarque immédiatement

[10] Paris, BNF, Vélin 623 (1494-1495), fol. 37. Cet incunable qui contient le premier volume de *Tristan* a été imprimé chez Antoine Vérard pour le père de François I, Charles d'Angoulême, et illustré dans l'atelier de Maître François.

[11] Liste dans Ott (1975: 140-71, 'IV. Textilien', # 13-22). Reproductions et commentaires dans Loomis – Hibbard (1938: figs. 76-80, 50-55). Voir aussi Ott (1982: 194-238), Fouquet (1971), Schuette (1927).

[12] Kloster Wienhausen I, c. 1300, registre inférieur. Selon Werner (1999: 13-59), Wienhausen I serait une commande du Duc Otto der Strenge von Braunschweig-Lüneburg en 1300 pour le mariage de sa sœur Mechtild von Werle-Güstrow. Veuve, elle entrera au

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

une composition différente de celles que nous avons rencontrées jusqu'ici. Tristan occupe le centre, il est présenté de face, les épaules et la tête nue émergeant de la cuve, ici jaune cerclée de bleu. A la droite du baigneur, Brangien, reconnaissable au bandeau vert qui retient ses cheveux, vue elle aussi de face, se penche avec sollicitude. Sa main gauche est posée sur la tête de Tristan dont elle essuie le visage avec le linge qu'elle tient de la main droite. Les soins prodigués au héros consistent en des applications d'onguent, comme l'indique l'inscription *vrv isalde slavede ene do badde se ene*: 'dame isalde l'enduit d'onguent ici elle le baigne', bien que l'artiste ait attribué ce rôle à Brangien. Détails uniques à cette œuvre: Tristan tient dans ses mains la coupe contenant le remède et il sourit. De l'autre côté se tiennent deux personnages: Iseut couronnée brandissant d'une main une épée dénuée d'encoche visible, de l'autre le fragment accusateur, et une femme qui la retient en la prenant par le menton – Brangien encore car la reine dans cette œuvre porte couronne et guimpe. En regardant le tout, il semble que l'artiste ait voulu représenter l'épisode en deux instantanés différents, avec Tristan dans le bain comme dénominateur visuel commun. Dans Wienhausen II[13], nous retrouvons la disposition de part et d'autre du baigneur, lui-même encore présenté de face et tête nue. Ses bras sont croisés sur sa poitrine. A sa gauche Iseut, coiffée du large chapeau de chasse à plumes de paon porté par les dames de haut rang au début du quatorzième siècle selon Schuette (1927), brandit de la main droite une épée nettement encochée, tandis que sa main gauche rapproche le fragment de la brèche. Le geste est explicité par l'inscription *du heft ghe sclaen*: 'tu as abattu', référence à la découverte de l'identité de Tristan, vainqueur du Morholt. De l'autre côté, Brangien lève le bras droit en signe de protestation. Wienhausen III[14] présente pour notre épisode le même schéma que Wienhausen II, à ces différences près qu'Iseut porte couronne, que Tristan siège dans un bac fait de morceaux de douves clairs et sombres disposés en échiquier et surmonté d'un dais, que l'épée est pointée vers la tête de Tristan, et enfin que Brangien, bras croisés, n'intervient pas.

couvent de Wienhausen. Voir pour la reproduction Cellesche Zeitung (1985). L'histoire de Tristan est représentée du combat contre le Morholt à l'absorption du breuvage fatidique.

[13] Dans Wienhausen II, c. 1330, la scène du bain est au registre inférieur; au dessus, les personnages s'identifient par leurs noms inscrits sur un bandeau. Le récit de la broderie s'arrête à la confrontation du sénéchal devant le roi.

[14] Wienhausen III, c. 1360, constituée de trois fragments, inclut un plus grand nombre d'épisodes. La scène du bain figure au milieu du premier registre du deuxième fragment.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De la broderie de Lüneburg il ne subsiste qu'un fragment très endommagé[15], mais la scène du bain qui occupe la partie supérieure est relativement préservée. Les figures sont présentées sous une voûte triple: sous l'arceau central, Tristan semble presque debout dans son bain, imberbe, les yeux grand-ouverts, bras et mains levés dans un geste de supplication; il tourne le torse vers Iseut qui brandit l'épée toute droite en lui montrant l'encoche. De l'autre côté, Brangien lève elle aussi les bras, pour protester. Le dessin est rudimentaire, l'exécution grossière, les deux figures féminines occupent de chaque côté du héros des positions inverses par rapport à Wienhausen II et III dont on reconnaît néanmoins le schéma figuratif.

La scène du bain brodée à l'extrémité d'un côté de la nappe d'Erfurt s'éloigne de ce modèle[16]. Tristan et son baquet occupent non plus le centre de la scène qui leur est consacrée mais la moitié droite, l'autre étant constituée par le couple d'Iseut et Brangien. Ce groupement des figures évoque celui que nous avons observé dans les enluminures. La barbe pointue de Tristan, le mouvement des bras rappellent le manuscrit BNF fr. 100 (Fig. 3). Par contre, le geste par lequel Brangien retient Iseut répète celui de Wienhausen I. La tente luxueuse au dessus du bain renchérit sur le dais de Wienhausen III, souci de confort manifeste rencontré aussi dans certains manuscrits contemporains[17]. On retrouve la désignation de l'encoche commune à tous les exemples textiles examinés.

Seul autre type d'œuvre murale incluant l'iconème qui nous intéresse, les fresques de Runkelstein, dans le Haut-Adige, suivent le texte de Gottfried[18]. Selon le relevé publié par Ignaz Seelos, l'épisode du bain s'inscrit dans une structure architecturale semi-ouverte, faite de colonnes et d'ogives. Les personnages sont identifiés par leurs noms. La scène se compose de deux éléments de part et d'autre d'un axe central constitué par *tristram* lui-même, barbe en collier, debout dans son bain, implorant,

[15] Lüneburg, Musée de la Principauté de Lüneburg, c. 1300, broderie de fil blanc sur toile; le contour des figures est souligné de fils de soie jaune et vert.

[16] Erfurt, Musée de la Cathédrale, c. 1375, nappe de toile, brodée sur chaque longueur d'un rang de quatre scènes, fils blanc, bleu et rouge. Elle fut trouvée dans une abbaye bénédictine de Würzburg, mais proviendrait, à l'origine, du couvent des Ursulines d'Erfurt.

[17] Même type de dispositif dans Chantilly, Musée Condé 645, fol. 61v, et BNF fr. 355 (1399), fol. 51a.

[18] Château de Runkelstein près de Bolzano, c. 1400, fresques commandées par Nicolas Vintler, restaurées en 1503 par Jörg Kölderer, peintre de cour de Maximilien I. Certaines sont aujourd'hui détruites ou très endommagées. Heureusement, le tracé de la fresque de Tristan a été relevé par Seelos (1982: 240-245, figure 6 pour la scène du bain). Voir aussi Ott (1982: 194-238, particulièrement 196).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mains jointes. A gauche, en arrière-plan légèrement surélevé, on peut voir *isolde* de profil, couronnée, examiner attentivement l'épée qu'elle a tirée du fourreau resté pendu au mur[19]. De l'autre côté, face à Tristran, la même *isolde*, mais vue de trois quarts, sa longue chevelure ondulant sur ses riches habits, brandit de la main droite l'épée que *brangene* s'efforce d'écarter. Cette composition en triptyque, reminiscente de Wienhausen I, permet non seulement de détailler l'action mais encore d'en visualiser deux moments à la fois, la cause et l'effet.

Faisons le point. Les représentations de l'épisode du bain et de l'épée dans les documents médiévaux que nous venons d'analyser relèvent toutes d'un schème de base dont la constante est Tristan dans le bain comme point focal avec pour variante la disposition des autres figures par rapport à ce point. Il serait aisé de reconnaître le *modulus* du 'baptême' dont ce schème serait issu, Tristan tenant la place du néophyte et les autres personnages celles de l'officiant et de ses assistants. Sous ce rapport, ce sont les scènes tristaniennes de 'bain' rencontrées dans les œuvres textiles et non dans les manuscrits qui permettent les rapprochements les plus tentants, par l'arrangement des figures de part et d'autre du baigneur. Au mouvement du bras qui administre le baptême se substitue le geste du bras qui brandit l'épée. Qu'il s'agisse là d'un effet de syncrétisme est d'autant moins contestable que, nous l'avons vu, les œuvres brodées de Wienhausen vont parfois à l'encontre du texte dont elles sont sensées s'inspirer. De plus, il est un détail qui interpelle la mémoire visuelle et motive tout une chaîne d'associations entre bain et baptême, c'est l'omniprésente cuve où se pratiquent les deux types d'immersion. Le néophyte y entre, à mi-corps comme le baigneur, et comme lui, dévêtu, c'est-à-dire comme lui destitué de son identité, exposé donc vulnérable. Ancêtre du font baptismal ou de la baignoire, la cuve figure au nombre des objets susceptibles de remplir une fonction religieuse aussi bien que profane, la distinction n'étant pas toujours fermement établie au Moyen Age[20]. Une *Bible moralisée* datée 1220, reproduite dans Lowden (2000: fig. 7), illustre précisément l'association verbale et visuelle du bain et du baptême accomplis dans la même cuve[21]. Dans la colonne droite du folio 25, le médaillon supérieur montre Moïse baignant Aaron: Moïse, vêtu d'une longue tunique ceinturée, se penche

[19] Des illustrations médiévales du bain, c'est la seule incluant l'examen de l'épée, mais nous retrouverons ce détail dans une tapisserie de la Renaissance.

[20] Voir sur la double utilisation de certains objets, gémellions, bougeoirs, encensoirs, entre autres, les commentaires de Kelly M. Holbert dans Noel – Weiss (2002: 224).

[21] Vienne, ÖB, ms. 2554, *Bible moralisée*, c. 1220, Paris, fol. 25.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bras tendus vers Aaron qui, longue chevelure et belle barbe en collier, émerge à mi-corps d'un bac rond et cerclé, mains levées, paumes ouvertes. L'inscription glose la scène: *Lors vient moysel si fet baignier son frere aaron e laver molt bien e molt le fet net.* Dans le médaillon sous-jacent, occupant la place de Moïse, un ecclésiastique coiffé d'un chapeau pointu, revêtu d'habits sacerdotaux, semble retourner sa main sur la tête inclinée d'un néophyte imberbe, qui se tient mains levées exactement comme Aaron, nu comme lui, dans le même bac. De l'autre côté un religieux tonsuré, portant une aube à larges manches, tient dans sa main gauche et pressée contre son cœur une boîte contenant le chrême. L'inscription complète le rapprochement entre les deux images: *Ce qe moysel baigna son frere e lava e le fit net senefie la postoile qi leve toz boens cretiens par baptême*[22].

Nombreuses sont les images de baptême où l'on peut voir un bac de bois ceint de plusieurs cercles de joncs ou de fer, comme dans les illustrations du bain de Tristan. Ainsi en est-il du baptême de Saint Augustin par Saint Ambrose occupant la lettre O historiée, au folio 41 d'un manuscrit de Douai (Fig. 6)[23]. Augustin, torse nu dans une étroite cuve ronde, bleue et noire, cerclée de blanc, est vu de face, tête nue et le regard tourné à droite vers l'officiant. Saint Ambrose nimbé brandit du bras gauche un livre ouvert tandis que les deux doigts de sa main droite répètent au dessus de la tête d'Augustin le geste de la main divine dans le ciel ouvert. De l'autre côté de la cuve, un assistant tenant un cierge allumé appose sa main droite sur l'épaule d'Augustin tandis qu'un autre regarde. La position de l'officiant peut varier dans les scènes de baptême, tout comme celle de l'assaillant de Tristan dans la scène du bain. Ainsi dans le manuscrit des *Grandes Chroniques de France* conservé à la Bibliothèque Municipale de Castres, la miniature du baptême de Clovis, au folio 11 (Fig. 7)[24], montre au centre, Clovis couronné, debout dans un bac ordinaire, nu, portant barbe et chevelure bouclée, mains jointes, le regard fixé droit devant lui, au milieu d'une assemblée, haute en couleurs, de prélats, de moines et de

[22] Notons par ailleurs que l'ordonnance des personnages et surtout la présence de l'onction invitent à rapprocher ce deuxième médaillon du 'bain' de Wienhausen I.

[23] Douai, Bibliothèque municipale, Ms 280 Anchin, Saint Augustin, *Sancti Augustini opera varia*, première moitié du XII^e siècle, Abbaye d'Achin, fol. 41, lettre O historiée. Voir Smyers (1999: 70, fig. 19).

[24] Castres, Bibliothèque Municipale, *Grandes Chroniques de France*, c. 1330. Exécuté pour Jeanne d'Amboise, épouse du Chancellier de France, Guillaume Flotte, ce manuscrit, selon Hedeman (1991: 75-76), compterait parmi ses illustrateurs le Maître du *Roman de Fauvel*. La miniature qui nous occupe a fait l'objet d'un timbre-poste émis en 1996, gravé par Claude Jumelet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

laïcs. A sa gauche, Saint Rémi, nimbé, coiffé de la mitre épiscopale, tend le bras droit pour déverser l'eau sainte d'une coupelle sur le chef du roi tandis qu'il appose sa main gauche sur le bras gauche de ce dernier. On retrouve cette même composition, simplifiée, à propos du baptême du Sarrazin converti par l'image de la Vierge et de l'Enfant, dans une enluminure des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci (Fig. 8)[25]. Emergeant du même type de haut baquet de bois cerclé, le Sarrazin nouveau chrétien, mains pieusement jointes comme Clovis, barbu comme lui mais tête nue, reçoit l'eau épandue d'un même récipient rond. Le double geste de Saint Rémi dans le manuscrit de Castres (Fig. 7) est exécuté ici par un officiant tonsuré occupant la même position et l'assemblée se trouve réduite aux proportions de l'espace disponible.

Le manuscrit d'un *Lancelot-Graal* conservé à Bonn nous offre un autre exemple de parallèle entre rituel sacré et rituel profane, illustrés par un schéma figuratif commun. C'est dans une cuve de baptême ou de bain que s'accomplit la guérison par le Saint Graal du roi *méhaignié*. Au centre de la miniature, le monarque, portant couronne, barbe et cheveux bouclés, est vu de face, mains jointes, assis dans un baquet rond, mal commode, cerclé de quatre rangs de joncs. A sa droite, un ecclésiastique tonsuré, vêtu d'un ample manteau rose à capuchon retenu par un riche fermail, pose sa main droite sur le bras droit du roi, d'un geste délicat; sa main gauche, bien qu'à peine visible derrière la couronne, est levée comme dans le geste du baptême. De l'autre côté de la cuve, un assistant non tonsuré, en simple tunique courte marron, pieds nus, le regard fixé sur le roi, tient de ses deux mains une coupe. Le liquide guérisseur dessine sur le visage et le torse du monarque de petites lignes bleues. Soins prodigués à un malade royal, baptême de souverain, l'assimilation iconographique est patente[26].

Mais dans un contexte moins chargé de symbolisme, la cuve de Tristan et la scène de l'épée ébréchée illustrent, parmi bien d'autres similaires, l'usage profane du bain curatif des héros, préparé avec des simples et administré par les 'gentes damoiselles', tel que le décrit le manuscrit de Carpentras. Bédier (1902: 1133, n. 1) donne de ce rituel un exemple tiré des *Enfances Vivien* où l'ustensile en usage est expressément nommé:

[25] La Haye, Koninklijke Bibliotheek [KB], 71 A 24, Gautier de Coinci, *Les miracles de Notre Dame. Les vies des Pères*, Paris, c. 1320-1340, fol. 31.

[26] Bonn Universitätsbibliothek, ms 526, *Lancelot-Graal*, Amiens (1286), fol. 57v. La similarité est telle que la carte postale distribuée sous les offices de la bibliothèque reproduisant la miniature la présente comme le 'baptême du roi Arthur': 'Taufe des Königs Artus'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viviens entre el baing mult dolcement
Li autre après: chascuns sa cuve prent
N'i a si povre, tant ait poi tenement
N'ait sa pucelle devent lui en present
Fille de conte ou de prince ausiment
Qui bien les servent et font a leur talent.

Dans un dessin colorié d'un *Roman de Troie*, on retrouve à propos du bain thérapeutique la cuve/baquet cerclée, posée sur un dallage[27]. Le manuscrit étant issu du même atelier alsacien que Bruxelles 14697 (Fig. 4), on ne s'étonne de constater que l'artiste a de nouveau choisi une perspective permettant de voir le corps du baigneur se dessiner dans la transparence de l'eau. Deux assistants placés comme dans les scènes de baptême de part et d'autre de la cuve, une femme et un homme ostensiblement oisifs, regardent la reine Médée, couronnée mais en simple cotte, s'incliner pour soigner elle-même avec une touffe d'herbes bienfaisantes un Jason détendu, imberbe, bouclé, nu à l'exception du petit linge que requiert la pudeur.

C'est encore la cuve qui sert au bain hygiénique, celui de Bethsabée par exemple, dans une magnifique bible en images conservée à New York[28]. Au registre supérieur du folio 41v, nous pouvons, avec le roi David, admirer la beauté de Bethsabée faisant ses ablutions à l'étage de sa maison. Dans la double arcature des fenêtres, on aperçoit d'un côté la servante apportant l'eau chaude dans une sorte de chaudron, de l'autre le buste de la baigneuse dépassant d'une cuve de bois équipée d'anses comme celle de Tristan dans BS Cgm 51 (Fig. 1). Tête pudiquement inclinée, cheveux enserrés dans un linge, le col paré d'un collier, un bras appuyé sur le bord de la cuve, Bethsabée ne soupçonne évidemment pas le regard indiscret qui envahit cette scène intime. Une tonalité tout autre règne dans une scène de bains publics illustrant un manuscrit de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin (Fig. 9)[29]. Les miniatures du folio 60v dépeignent en les opposant les moeurs dépravées de la vie païenne au registre supérieur et les saines occupations de la vie chrétienne au registre inférieur. Ainsi, en bas, de jolies dames assemblées filent sagement, fuseaux

[27] Würzburg, UniversitätsBibliothek, M. ch. f. 24, Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg*, milieu du XIVe, reproduit dans Saurma-Jeltsch (2001: Kat. I. 81, vol. 2, 123-125, Abb. 332).

[28] New York, J. P. Morgan Library, ms. 638, milieu XIIIe, reproduit en fac-simile par Cockerell – Plummer (1969).

[29] La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, 10 A 11, Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre I-X (traduit du latin par Raoul de Presles), c. 1475-1480, Paris, Maître François enlumineur, Livre 2, 20, fol. 69v.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en mains. En haut la luxure est exemplifiée par deux scènes: à droite un couple au lit et à gauche l'image qui nous intéresse, les 'étuves' ou bains publics. On y voit dans une salle commune, des couples d'hommes et femmes nus partager des cuves oblongues tendues de linges blancs. Le manuscrit provient du même atelier que BNF Vélin 603 (Fig. 5) et l'on retrouve les mêmes détails: le dallage au sol, la tête enturbannée des baigneurs, la forme et l'équipement des cuves, jusqu'au linge blanc recouvrant une sorte de table mise en travers. Dans ce contexte cependant, ce dispositif sert, non au repas comme pour Tristan, mais au jeu, autre forme de mœurs dissolues suggérée par les gobelets à dés et les bourses, et assortie de la promiscuité.

Somme toute, la cuve, associée au baptême des convertis, à la thérapie des guerriers, ou aux pratiques dépravées, cette même cuve où se foule le raisin, cuve où les teinturiers colorent la laine, où se fait la lessive, ou encore cuve/saloir des petits ressuscités du bon Saint Nicolas, bref, la cuve du bain de Tristan, ronde ou ovale, avec ses pans de bois et ses cercles de joncs, peut aussi bien enrichir l'image d'une connotation sérieuse ou ludique, héroïque ou libertine.

Mais tout change dès lors que cette cuve se transforme en un bassin muré. C'est le cas dans la *Tenture bruxelloise de Tristan,* seule tapisserie subsistante, avec les trois Wienhausen, racontant l'histoire de ce héros. Exécutée dans deux ateliers non identifiés de Bruxelles, vers 1530-1560, cette suite compte, parmi ses sept pièces, un panneau offrant une version de l'épisode du bain et de l'épée ébréchée (Fig. 10). Là comme en d'autres parties de la tenture (Schaefer, 2002: 1143-1164), l'artiste cartonnier a tenu à faire preuve d'originalité par rapport à une tradition textuelle qui lui était familière et des strates iconiques dont il était sans doute conscient. Dans la partie consacrée à la représentation du bain de Tristan, à droite du panneau, la cuve ronde cerclée a disparu, remplacée par un bassin à l'antique, piscine miniature alimentée d'eau vive par deux masques de lion. Le héros, drapé dans une luxueuse étoffe, se tient assis sur le bord, les pieds dans l'eau. Le regard incrédule qu'il tourne vers son assaillant, le léger recul du corps, le geste d'étonnement esquissé par le bras droit évoquent pour nous la miniature de BNF fr. 100 (Fig. 3). On retrouve aussi les assistants du schème figuratif traditionnel en la personne des deux jeunes femmes placées de part et d'autre du baigneur: l'une réprime un mouvement de peur, l'autre semble n'avoir pas même remarqué le danger, détachement d'autant inattendu que nous savons, par sa présence dans un autre panneau, qu'il s'agit de Brangien. Certains détails familiers sont également présents mais transformés: la coupe rem-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

plie de fruits reprend le motif de la nourriture contribuant à la convalescence évoquée dans l'image du Vélin 623 (fig. 5); le vase précieux que lève Brangien, l'amphore qui pend à son bras rappellent le rituel thérapeutique rencontré dans Wienhausen I, la guérison du roi dans *Lancelot-Graal* ou le bain de Jason dans *Trojanerkrieg*. Au plan supérieur à gauche de la tapisserie, la découverte de la brèche attribuée à l'écuyer dans l'incunable du Comte d'Angoulême (Fig. 5), ou faite par Iseut dans la fresque de Runkelstein, l'association de l'encoche et du morceau rencontrée dans les broderies de Wienhausen, sont synthétisées en une seule scène, par ailleurs unique dans toute l'iconographie tristanienne: l'on y voit en effet Iseut, reconnaissable à ses vêtements, ajuster sur la brèche de l'épée le précieux morceau. L'étoffe dont il vient d'être retiré repose sur la table, à côté du fourreau vide que tient encore un jeune 'valet', tellement surpris par cette révélation qu'il en soulève son chapeau. Sans insister sur les autres innovations du panneau[30], notons un changement capital: le bain de Tristan n'occupe plus le premier plan de l'image, attribué maintenant à l'imposante figure d'Isalde, seul personnage nommé, brandissant l'épée ébréchée. Or, le principe de composition appliqué à toute la tenture consiste à distribuer à la périphérie des grandes figures centrales les scènes satellites qui explicitent leur action. Donc, le thème majeur, dans cette lecture de l'épisode, concerne non pas comme dans les témoins médiévaux le danger couru par Tristan, au secours duquel Brangien ne vient même pas, mais les sentiments de la seule Iseut, éclairés, justifiés par les séquences secondaires que sont devenus le bain du héros et la découverte de son identité.

Au terme de ces pages vouées au plaisir de la recherche des images, plaisir bien connu de l'érudit que ce volume honore, que peut-on tenter de conclure à propos de l'iconographie du bain et de l'épée ébréchée? En ce qui concerne les témoins médiévaux, l'on constate que pour cet épisode les enlumineurs se sont peu écartés des versions écrites, elles-mêmes remarquablement constantes. Leur fidélité à un schéma diégétique commun a fini par investir cette image d'une valeur emblématique: à tel point que même dépourvue de support textuel, comme dans le cas du feuillet intercalé de Londres ou le fragment brodé de Lüneburg, elle demeure aisément identifiable. Pour ce qui est de l'interprétation particulière à l'artiste, elle se découvre, s'il en est, dans les détails, comme autant de variations dans la similitude. Autre constante: au Moyen Age, Tristan et

[30] Nous préparons de la tenture et de son histoire une étude que nous espérons bientôt publier.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sa cuve dominent la scène quel qu'en soit le ton, ironique, pathétique ou comique. Mais à partir de la Renaissance, l'attention se détourne de l'éventuel danger couru par le preux pour se porter sur le dilemme d'Iseut. Il n'est peut-être pas sans intérêt d'ajouter que, dans l'abondante iconographie moderne du mythe, c'est cette dernière interprétation qui prévaudra: Tristan et son bain disparaîtront, sans doute condamnés par le ridicule, pour laisser place à des Iseut éperdument amoureuses, à qui l'épée tombe des mains. Quant aux possibles analogies de notre iconème avec les scènes de baptême rappelons, en premier lieu, que rituel sacré, thérapie et ablutions ont pour point commun, partagé avec maintes autres activités du quotidien médiéval, la cuve, objet aux usages multiples parce qu'il n'y en avait point d'autre. De plus, la mise en contexte de la cuve et de son occupant entraîne souvent la présence d'adjuvants, officiants ou assistants selon les circonstances, qu'il faut alors disposer dans l'image; sous ce dernier rapport, si les broderies du couvent de Wienhausen, peut-être parce qu'issues de pieuses mains féminines, peuvent évoquer le modèle figuratif baptismal, les enluminures des manuscrits tristaniens tendent au contraire à s'en différencier. Mais on ne saurait aller plus avant dans la recherche de similitudes sans encourir le risque d'anachronisme exégétique et d'amalgame contextuel. Si, dans la *Bible moralisée* comme dans le *Lancelot-Graal*, 'baigner' ou 'faire net' s'associent à l'idée de purification ou de guérison de l'âme, Tristan le Subtil n'est pas le Méhaignié. Laissons-le plutôt nous faire sourire, pris en flagrant délit dans sa cuve, puisque nous sommes certains qu'il s'en sortira.

## RÉFÉRENCES

BÉDIER, Joseph. 1902. *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle*. Paris: H. Piazza.

–. 1905. *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle, 2 vols*. Paris: Firmin Didot.

CELLESCHE ZEITUNG, in zusammen Arbeit mit KLOSTER WIENHAUSEN (éd). 1985. *Tristanwandteppich Kloster Wienhausen, 12 Farbreproduktionen mit einer Einführung*. Celle: Schweiger & Pick.

COCKERELL, Sydney C. – PLUMMER, John (éds.). 1969. *Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*. New York: Braziller.

CURSCHMANN, Michael. 1990. "Images of Tristan". In: STEVENS, Adrian – WISBEY, Roy (éds.). 1990. *Gottfried von Strassburg and the Medieval Legend*. 1-17. Cambridge: D. S. Brewer.

CURTIS, Renée (éd.). 1963. *Le Roman de Tristan en Prose I*. Munich: Max Hueber.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FOUQUET, Doris. 1971. *Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition, Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt.

GASPARD, Camille – LYNA, Frédéric. 1937/1945. *Les Principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique. II*. Paris: Société Française de Reproduction de Manuscrits à Peinture.

GICHTEL, Paul. 1979. "Die Bilder der Münchener Tristan-Handschrift (Cod. germ. 51)". In: GICHTEL, Paul – MONTAG, Ulrich (éds.). 1979. *Gottfried von Strassburg «Tristan und Isolde» mit der Fortsetzung Ulrich von Türnheim, Facsimile Edition*. 391-457. Stuttgart: Müller & Schindler.

GOUSSET, Marie-Thérèse. 2001. *Eden. Le jardin médiéval à travers l'enluminure XIII^e – XVI^e siècle*. Paris: Albin Michel/Bibliothèque nationale de France.

HEDEMAN, Anne Dawson. 1991. *The Royal Image: Illustrations of Grandes Chroniques de France (1274-1422)*. Berkeley: University of California Press.

HOEPFFNER, Ernest (éd.). 1938. *La Folie Tristan d'Oxford*. Paris: Les Belles Lettres.

– (éd.). 1949. *La Folie Tristan de Berne*. Paris, Strasbourg: Les Belles Lettres.

HUNT, Tony. 1987. "The Tristan Illustrations in MS London BL Add. 11619". In: DAVIES, Peter V. – KENNEDY, Angus J. (éds.). 1987. *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France: Essays Presented to Kenneth Varty on the Occasion of his Sixtieth Birthday*. 45-60. Cambridge: Brewer.

LOOMIS, Roger Sherman – HIBBARD, Laura. 1938. *Arthurian Legends in Medieval Art*. New York: Modern Language Association of America.

LÖSETH, Ernest. 1891. *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamede et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*. New York: Burt Franklin.

LOWDEN, John. 2000. *The Making of the Bibles moralisées*. University Park: Pennsylvania University Press.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane et al. (éds.). 1995. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. Paris: Gallimard.

NOEL, William – WEISS, Daniel (éds.). 2002. *The Book of Kings. Art, War and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*. London: Third Millenium.

OTT, Norbert H. 1975. "Katalog der Tristan-Bildzeugnisse". In: FRÜHMORGEN-VOSS, Hella (éd.). 1975. *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*. 140-71. München: C. H. Beckshe Verlagsbuchhandlung.

–. 1982. Tristan auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes: Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme? In: HAUG, Walter (éd.). 1982. *Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses*. 194-238. Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag.

–. 1993. Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen. Die Beispiele des Münchener Parzifal Cgm 19 und des Münchener Tristan Cgm 51. In: DIRSCHERL, Klaus (éd.) 1993. *Bild und Text im Dialog*. 53-70. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe.

PÄCHT, Otto – THOSS, Dagmar. 1974. *Die illuminierte Handschriften und Inkunabulen des österreichische Nationalbibliothek, 1. Französische Schule I*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SAURMA-JELTSCH, Lieselotte E. 2001. *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung, Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau.* Wiesbaden: Reichert Verlag.

SCHAEFER, Jacqueline Thibault. 2002. "Une tapisserie non identifiée de la *Tenture bruxelloise de Tristan*". In: CARDON, Hubert – VANWIJNSBERGHE, D. – VAN DER STOCK, J. (éds.). 2002. "*Als Ich Can*". *Liber Amicorum In Memory of Professor Dr. Maurits Smyers.* 1143-1164. Leuven: Peeters.

–. 2005. "Modulations of Moduli in the *Tristan* Illuminated Manuscripts: Secular 'Tryst' and Biblical 'Temptation' Scenes". In: DEKEYSER, Brigitte – VAN DER STOCK, Jan (éds.). 2005. *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images. Proceedings of the International Congress held in Brussels (5-9 November 2002).* 139-148. Paris – Leuven – Dudley, MA: Peeters.

SCHUETTE, Marie. 1927. *Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters. Band 1. Die Klöster Wienhausen und Lüne, das lüneburgische Museum.* Leipzig: Karl W. Hiersemann.

SEELOS, Ignaz. 1982. "Zeichnungen zum 'Tristan'-Zyklus". In: HAUG, Walter – HEINZLE, Joachim – HUSCHENBETT, Dietrich – OTT. Norbert H. (éds.). 1982. *Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses.* 240-245. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.

SHAVER, Anne (éd.). 1983. *Tristan and the Round Table, a translation of «La Tavola Ritonda».* Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies [MRTS].

SMEYERS, Maurits. 1999. *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century, The Medieval World on Parchment.* Turnhout: Brepols.

WALWORTH, Julia Caroline. 1991. *The illustrations of the Munich Tristan and Willehalm von Orelns: Bayerische Staatsbibliothek Cgm 51 and Cgm 63.* New Haven: Yale.

WERNER, Norbert. 1999. "Tristan-Darstellungen in der Kunst des Mittelalters". In: ERTZDORFF, Xenja von – SCHULTZ, Rudolf (éds.). 1999. *Tristan und Isolt im Spätmittelalter.* 13-59, ill. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Figure 1**: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, miniature, Gottfried von Strassburg, *Tristan*, milieu XIII^e^. – Munich, Bayerische Staatsbibliothek, codex Cgm. 51, fol. 67v. © Bayerische Staatsbibliothek München.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 2: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, miniature, *Roman de Tristan en prose*, 1320-1340, Paris.– Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms Ludwig XV, 5, fol. 53v. © The J. Paul Getty Museum.

Figure 3: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, miniature, *Roman de Tristan en prose*, fin XIV$^{e}$, Paris. – Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 100, fol. 50. © Bibliothèque nationale de France.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 4: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, dessin à la plume colorié, Gottfried von Strassburg, *Tristan*, copie c. 1447-49 ou 1455, atelier de Diebolt Lauber, Hagenau, Alsace. – Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms 14697, fol. 268v.
© Bibliothèque Royale de Belgique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

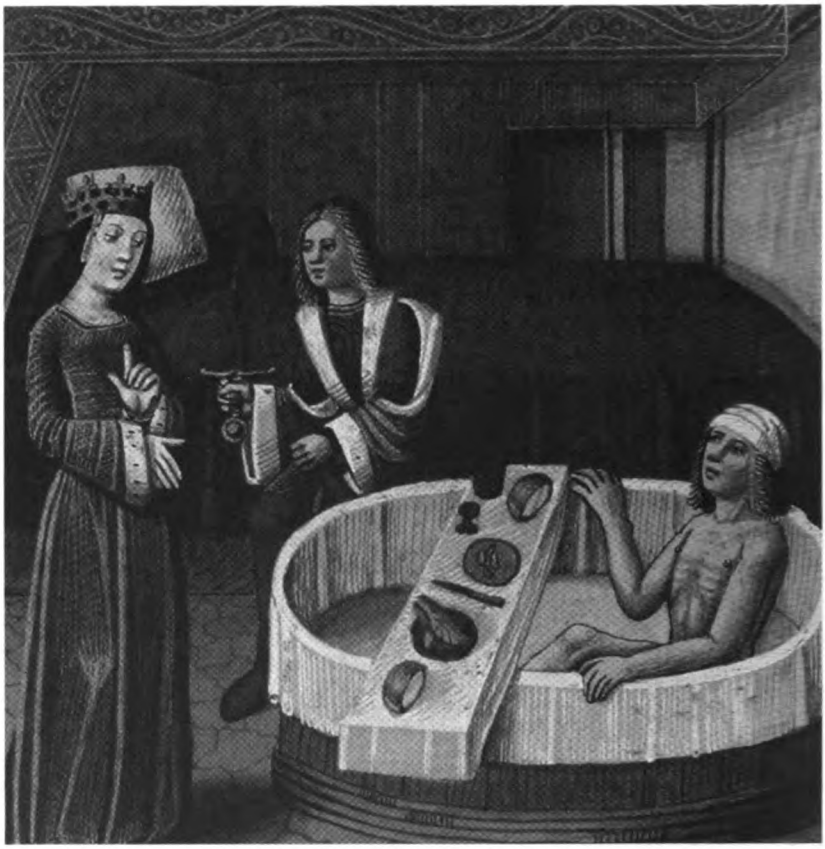


Figure 5: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, bois colorié, *Roman de Tristan*, incunable, c. 1494-95, enlumineur atelier de Maître François pour le Comte d'Angoulême, Paris. – Paris, Bibliothèque nationale de France, Vélin 623, fol. 37. © Bibliothèque nationale de France.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 6: *Baptême de Saint Augustin par Saint Ambrose*, lettre O historiée, Saint Augustin, *Sancti Augustini opera varia*, première moitié du XII^e^, Abbaye d'Achin. – Douai, Bibliothèque municipale, Ms 280 Anchin, fol. 41.
© Bibliothèque municipale de Douai.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 7: *Baptême de Clovis*, miniature, *Grandes Chroniques de France*, c. 1330. – Castres, Bibliothèque Municipale, fol. 11.
© Bibliothèque municipale de Castres.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 8: *Baptême du Sarrasin converti par Notre Dame*, miniature, Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre-Dame. Les Vies des Pères*, c. 1320-1340, Paris. – La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms KB, 71 A 24, fol. 31. © Koninklijke Bibliotheek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

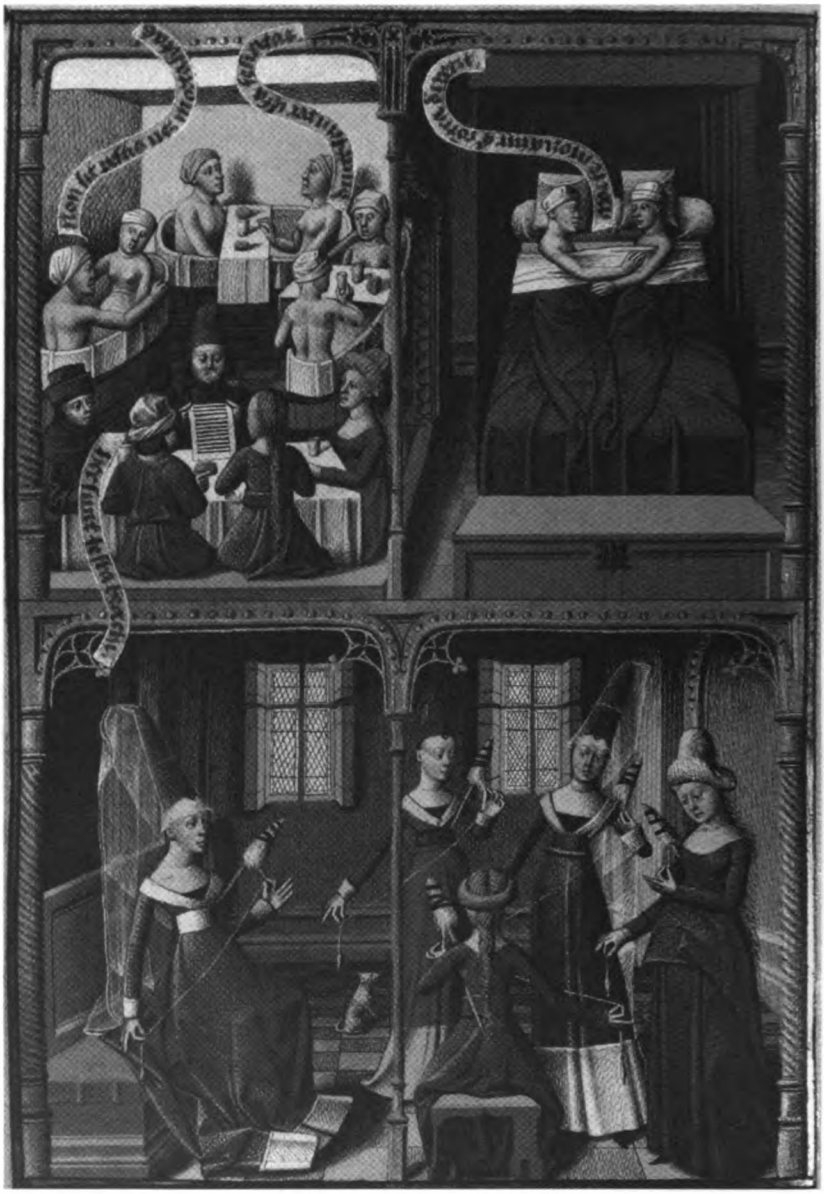


Figure 9: *Scènes de bains publics*, miniature, Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, traduction de Raoul de Presles, Livres I-X, c. 1475-1480, enlumineur Maître François, Paris. – La Haye, Musée Meermanno-Westreenianum, ms MMW, 10 A 11, fol. 69v, registre supérieur. © Musée Meermanno-Westreenianum.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 10: *Le bain de Tristan et l'épée ébréchée*, tapisserie, *Tenture bruxelloise de Tristan*, Bruxelles-Brabant, 1530-1560. – Bruxelles, Palais d'Egmont.
Cliché J. T. Schaefer, avec l'autorisation du Ministère belge des Affaires Etrangères.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# L'‘OMMEGANG' DE TERMONDE

# UNE SURVIE FOLKLORIQUE DU CHEVAL BAYARD

PHILIPPE VERELST
Université de Gand

Par un curieux concours de circonstances, j'ai été amené, après avoir passé la plus grande partie de ma vie professionnelle à étudier la geste de Montauban, à élire domicile à deux pas d'une petite ville bien modeste de Flandre-Orientale: Termonde. Pur hasard ou signe du destin? Le fait est que cette cité située au confluent de l'Escaut et de la Dendre se trouve être dépositaire, depuis la fin du Moyen Âge, d'un étonnant folklore – j'oserais presque dire d'un *culte* –, encore très vivant de nos jours, et entièrement voué au cheval Bayard, *'t Ros Beiaard.*

Quoique n'étant pas spécialiste de ce genre de survivances de l'épopée médiévale, j'ai néanmoins cru faire œuvre utile en dédiant ces quelques pages à un collègue qui a souvent orienté ses recherches vers l'iconographie des œuvres du Moyen Âge. Car c'est finalement de cela qu'il s'agit ici. La chanson de geste de *Renaut de Montauban,* devenue à l'époque des mises en prose le roman de chevalerie des *Quatre fils Aimon,* a généré une masse impressionnante d'illustrations et de représentations artistiques en tout genre. On pense bien sûr aux innombrables miniatures et grisailles qui enluminent les manuscrits, ou aux bois ornant les imprimés; mais il y a aussi des tapisseries (non conservées), des fresques et des sculptures, ainsi que des adaptations théâtrales (y compris des versions pour théâtre de marionnettes), et enfin, des cortèges folkloriques[1].

Soulignons tout de suite que dès l'extrême fin du XIII^e^ siècle, ou le tout début du XIV^e^ siècle, apparaît dans une miniature ce qui deviendra l'image emblématique de l'œuvre, à savoir les Quatre fils Aimon chevauchant Bayard[2]. Mais le motif est peut-être bien plus ancien que

[1] Pour tout renseignement bibliographique concernant *Renaut de Montauban,* cf. Verelst (1993). Voir plus particulièrement les subdivisions 1.3.5 (Localisations, folklore, mythologie et historicité) et 1.3.6 (iconographie); ajouter, pour quelques illustrations tirées des imprimés, Leclerc (2000). On se reportera aussi aux ouvrages de Van der Linden (1990) et de Stroobants – Spijker (2000), régulièrement cités ci-après.

[2] Ms. de Paris, B.N.F., fr. 766 (*N*), f° 93 r°; sur la datation, cf. Thomas (1962: I, 92).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

cela, si l'on est en droit de reconnaître les Quatre fils Aimon sur un tombeau portugais datant de 1146 ou de 1137[3]. À la suite de Maurice Piron (1981), qui était peut-être allé un peu trop vite en besogne, Jacques Thomas s'est longuement penché sur les différents états de la tradition manuscrite, tant du point de vue des textes que de l'iconographie. Il constate avant tout qu'il y a deux catégories de miniatures: les images emblématiques, où le motif est dépourvu de contexte, et les images narratives, où le motif fait partie d'une scène ou d'une suite de scènes. Les premières sont, curieusement, les plus anciennes; les secondes viennent plus tard. Quant aux textes, surtout des versions les plus anciennes, ils ne sont pas toujours très clairs quant à la performance de Bayard portant *quatre* cavaliers, mais il semble néanmoins que les copistes, y compris celui du plus ancien témoin, étaient familiarisés avec une réalité hors texte bien connue. De là l'hypothèse de J. Thomas qu'il n'y a peut-être pas incompatibilité entre les textes et le motif iconographique qui apparaît déjà sur le mystérieux tombeau portugais:

> ...au commencement était l'image, ou du moins une tradition parallèle dont elle est aujourd'hui le seul vestige; le premier *Renaut* conservé, *D*, semble bien y renvoyer par jeu et dans une mesure limitée; tous ses successeurs lui emboîtent à peu près le pas, dans des allusions qui peuvent être plus ou moins ouvertes ou fréquentes selon les manuscrits (Thomas, 1987: 162).

Il n'est donc certes pas téméraire d'affirmer que, de toute l'histoire de Renaud, c'est la fameuse scène des quatre héros chevauchant Bayard qui a le plus frappé les imaginations; c'est d'ailleurs elle qu'on retrouve le plus souvent – et de loin – dans l'iconographie de la geste de Montauban.

Le cheval Bayard... Il est vrai que depuis le tout début de la tradition textuelle, cet être fée joue un rôle de premier plan, et se comporte comme un personnage à part entière. Grâce à sa force et à son intelligence, que l'on peut assurément qualifier de surnaturelles, il tire son maître, Renaud, et les autres frères plus d'une fois d'un mauvais pas. On observera aussi que, dès l'état le plus ancien de la légende, il se crée une connivence entre Bayard et Maugis, le cousin des Quatre fils Aimon. Ce dernier est un enchanteur, entièrement dévoué à la cause de la fratrie, et qui, par ses talents particuliers, s'attire de la part de l'injuste et irascible Charlemagne une haine mortelle et tenace, à la longue bien plus intense que celle qu'il voue à ses vassaux rebelles. Un sentiment similaire, inspiré par le

[3] Cf. Mattoso (1968: 325-6 et illustr. n° 1 de la pl. II (entre les pp. 322 et 323)). Fort curieusement, il n'a pas été fait état de cette sculpture dans Stroobants – Spijker (2000).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

caractère magique, et dès lors insaisissable, de l'adversaire, le pousse à faire aussi de Bayard un ennemi personnel ne méritant aucune clémence (Verelst, 1981, et plus partic. 145). C'est la raison pour laquelle le fameux cheval devient un enjeu essentiel dans l'accord de paix qui intervient entre Charles et Renaud, à l'issue de l'épisode de Trémoigne: l'empereur exige que le destrier lui soit remis, afin qu'il puisse le mettre à mort. L'épisode est bien connu: Bayard est précipité dans le Rhin (des manuscrits plus tardifs parlent de la Meuse), avec une meule autour du cou, mais il parvient, au prix d'un immense effort, à se libérer et à s'enfuir dans la forêt des Ardennes. Là, il retrouve son ami Maugis, qui s'y était fait ermite, histoire de se faire oublier et de ne pas entraver la réconciliation de ses cousins avec l'empereur... Exit Bayard. Mais quelle sortie! Il n'en fallait pas plus pour conférer à la monture de Renaud un statut quasi mythique. En témoigne un des manuscrits, qui affirme que le bon cheval hante toujours la forêt des Ardennes, et qu'on peut l'entendre hennir une fois l'an, le jour de la Saint-Jean (cf. Thomas, 1981).

Après coup, on s'est aussi beaucoup intéressé aux origines de Bayard. D'où vient-il? Et comment expliquer son caractère fée? Dans l'ancienne chanson de geste, il est dit que Renaud le reçoit de Charlemagne, mais quant à son origine plus lointaine, les manuscrits divergent, et restent tous dans le vague, sauf les manuscrits cycliques. On en a conservé trois, dont la caractéristique la plus frappante est qu'ils font précéder l'histoire de Renaud des *enfances* de Maugis. Preuve indéniable du succès de ce dernier personnage, et de la vogue dont jouissait, au XIII^e^ siècle, le thème du merveilleux (Verelst, 2001). Tout naturellement, si j'ose dire, Bayard se devait d'être de la partie; car l'auteur du *Maugis d'Aigremont* a eu l'idée de lier l'origine du fameux destrier aux exploits de jeunesse de l'enchanteur. En effet, dans un épisode époustouflant, situé vers le début de l'œuvre, on voit comment Maugis se rend tout bonnement en enfer pour y délivrer le cheval, fils d'un dragon et d'un 'serpent' (*Maugis d'Aigremont*, v. 668; l'épisode entier occupe les laisses 21-40)! Ces redoutables parents gardent leur rejeton prisonnier dans l'île de Boucan (Vulcano, une des îles Lipari), dont le nom immortalise le souvenir de Vulcain, qui, d'après les Anciens, y avait établi sa forge (cf. Piron, 1955a). Dans le monde christianisé du Moyen Age, Vulcano est devenu la bouche, ou la cheminée de l'enfer (v. 660). Au prix d'efforts surhumains, et grâce à la magie, Maugis parvient à libérer le destrier, qui le servira de façon exemplaire jusqu'au jour où il tuera son ami Espiet. À ce moment-là, Maugis décidera de se défaire de son fidèle compagnon et de l'offrir à Renaud (vv. 9033 sv.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Comme d'autres chansons de geste célèbres, le *Renaut de Montauban* a connu l'honneur des adaptations en langues étrangères; parmi celles-ci le moyen néerlandais (Stroobants – Spijker, 2000: 9-29). Cette version particulière doit dater des environs de 1200, et est due à un auteur inconnu, probablement flamand. Comme souvent dans ces cas-là, on constate des différences considérables par rapport au modèle français (cf. Spijker, 1990). Le texte rimé du *Renout van Montalbaen* n'est connu que sous forme de fragments. On possède toutefois l'ensemble du récit dans la version allemande, très voisine, qui date du XV^e^ siècle et qui compte plus de 15.000 vers. Un autre témoin complet est la prose néerlandaise, connue sous le titre de *Historie vanden vier Heemskinderen*, datant de la même époque[4]. Tout comme pour la prose française, on connaît de la prose néerlandaise de nombreux imprimés (le premier date de 1490 environ), qui, de version en version, ont entretenu la légende des fils Aimon jusqu'à nos jours. Et bien sûr, à part les textes, on trouve aussi d'innombrables traces dans d'autres domaines, surtout dans l'iconographie (Stroobants – Spijker, 2000: 139-237)[5]. Quant aux cortèges, ils semblent déjà attestés avant l'apparition des premiers imprimés. C'est dire que nous abordons à présent une histoire qui ne date pas d'hier!

Mais que vient faire Termonde dans tout cela? Aimé Stroobants, assurément un des meilleurs spécialistes de la question, est formel: à l'origine, la légende des Quatre fils Aimon n'avait rien à voir avec la ville flamande. Mais il serait, bien entendu, impossible d'en convaincre ses habitants, persuadés de leur bon droit, puisque 'le' cheval apparaissait déjà dans un cortège local au XV^e^ siècle. Et tant pis si c'était également le cas pour d'autres villes des Pays-Bas (Stroobants – Spijker, 2000: 30)! On ne saurait nier que le *Ros Beiaard* soit devenu le symbole du passé et du présent de la ville, et qu'autour de lui se focalise toute la fierté, l'amour, la tendresse et l'émotion des habitants. Ceci fut bien illustré, notamment, par le poète termondois Prudens Van Duyse (1804-1859), auteur de plusieurs poésies et chansons consacrées au cheval Bayard. Il a notamment ajouté des strophes à la célèbre chanson *'t Ros Beiaard doet zijn ronde...*, véritable hymne de la ville de Termonde (Van der Linden, 1990: 39 & 284-5; Stroobants – Spijker, 2000: 30).

Mais pourquoi a-t-elle été associée à la légende? Le responsable serait un certain J. B. Gramaye, auteur d'un ouvrage publié à Bruxelles en 1610

[4] Voir Spijker (2005).

[5] J'insiste sur cette étude très fouillée et richement illustrée. Il s'agit sans doute de la contribution la plus complète qui ait été publiée à ce jour. On trouvera aussi une multitude d'illustrations intéressantes tout au long de l'ouvrage de Van der Linden (1990).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sous le titre *Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiæ*. Il s'appuie sur les *Annales Tungrorum*, un ensemble de sources concernant la ville de Tongres, où il est relaté que vers l'an 800 la fille du roi de Tongres, *Vorsie*, épousa *Haimo*, comte de *Dordona*. Gramaye n'y va pas par quatre chemins: pour lui, *Dordona* ou *Dordana* n'est rien d'autre que *Dendermonde* ou Termonde. Et une fois lancé, il n'y aura plus moyen d'arrêter le mouvement! En 1621, David Lindanus, un historien de la cité, mentionne la thèse de son prédécesseur dans ses *De Teneræmonda Libri Tres*, mais exprime cependant des doutes, vu que les plus anciennes dénominations de la ville sont *Teneræmunda* ou *Dendermonde*. On retrouvera ces mêmes réserves chez Antonius Sanderus, dans sa *Flandria Illustrata* (Cologne, 1644); deux ans plus tard, par contre, il n'y a plus aucun doute chez J. Mæstertius, dans son ouvrage *Beschryvinge vande Stadt ende Landt van Dendermonde* (Leyde, 1646): pour lui, Heimo fut un des seigneurs de Termonde. Les mêmes certitudes sont avancées chez le moine augustin Georgius Salomons, dans *Het Artsch Jubilee* (Anvers, 1670), et, presque deux siècles plus tard, chez l'historien Klemens Wytsman (Termonde, 1825-1870). Ce dernier est l'auteur d'une *Notice historique sur la Ville de Termonde* (Gand, 1849), dans laquelle il mentionne, pour l'an 800, le personnage d'*Aimon de Termonde*. Les mêmes données seront encore reprises dans d'autres publications en langue française par K. Wytsman en 1868, par P.-G. De Maesschalck en 1898 et par Oscar Schellekens en 1914. Enfin, le point culminant de la tradition termondoise viendra en 1930, avec une sorte d'épopée locale due à Jos. Van Wesemael et Rob. Van den Abeele, intitulée *De Wonderbare Avonturen van de Vier Aymonszonen en hun Vermaard Ros Beiaard*. On y lit qu'Aymon, comte de *Dordoen* (= Termonde), réside en dehors des murs de la ville, au hameau *het Vrije*, dans une demeure campagnarde qui ressemble davantage à une ferme qu'à une forteresse; il s'y adonne à sa grande passion: l'élevage des chevaux. Pour des raisons politiques, il épouse une nièce de l'empereur, *Adelheid van Avignon*. À la fin du récit, Bayard est noyé au confluent de l'Escaut et de la Dendre, après quoi Renaud et ses frères se rendent en pèlerinage à Rome, afin d'y implorer la bénédiction du pape, avant d'aller combattre les Infidèles en Terre Sainte. Quant à Aymon, il part s'installer en Irlande (!) avec son épouse Adelheid (Van der Linden, 1990: 127-34).

Voilà donc comment une méprise – ou un petit coup de pouce bien placé – a fini par faire de Termonde la *Dordone* de l'ancienne chanson de geste. Bien sûr, il est, je crois, inutile d'insister longuement sur le fait que ce toponyme désignant la ville d'Aimon et le lieu de naissance des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quatre frères est rigoureusement fictif[6]! Cela n'empêche que la tradition locale, forte de son ancienneté, a la vie dure, et l'on comprend dès lors d'autant mieux le succès de l'*Ommegang* (cortège folklorique), qui ne s'est jamais démenti jusqu'à aujourd'hui...

Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, on trouve d'autres légendes locales concernant Bayard, à Malines (1416) et à Lierre (1417), par exemple (Stroobants – Spijker, 2000: 58-124)[7], mais nulle part on n'y attache autant d'importance qu'à Termonde, où la première apparition du cheval doit dater d'avant 1461. Le moment est donc venu d'aborder la question du fameux cortège, et de l'effigie géante du cheval. Il existe un ouvrage essentiel sur la question, publié par Theo Penneman en 1975. Celui-ci s'est surtout basé sur les comptes de la ville. Avant lui, en 1914, Gabriël Van Wesemael avait déjà écrit une étude importante, basée sur une série de sources aujourd'hui disparues. Une mention du *Ros Beiaard* dans l'*Ommegang* de Termonde de 1480 stipule que le cheval était porté par les membres d'une corporation bien particulière, les *pijnders* (Van der Linden, 1990: 138). Ce terme, qu'on cherchera en vain dans les dictionnaires courants, est à rattacher au substantif *pijn*, 'mal, douleur', et signifie littéralement 'ceux qui se donnent beaucoup de mal', ou, plus librement, 'les meilleurs'. C'est ainsi que l'on désignait à l'origine les porte-faix, mais les activités de la corporation se sont ensuite diversifiées. Ce qu'il faut surtout retenir ici, c'est que ce sont eux qui, depuis toujours, ont porté le cheval Bayard; à l'époque actuelle c'est d'ailleurs devenu la seule raison d'être de l'auguste confrérie (Van der Linden, 1990: 157-179).

Le cheval processionnel, sorte de symbole de la jeunesse sans cesse renouvelée, a un aspect et des dimensions qui ont de quoi impressionner (Van der Linden, 1990: 139-148). La tête est ornée de plumes d'autruche, aux couleurs de la ville (rouge et blanc), la selle a 2 m de long, et la queue est, paraît-il, faite des crins de trente chevaux. D'après un compte rendu de 1807, les dimensions sont de 4 m de long et de 3,5 m de haut,

[6] Cf. Marinus (1956: 30-36) et Piron (1955b: 148, note 1). Tout ce que l'on peut tirer des textes, c'est que Dordone se trouve en Ardenne, ce qui, surtout au Moyen Age, est extrêmement vague.

[7] Autres mentions dans le cadre de processions (d'après René Meurant): Louvain (1428), Audenarde (1433), Eindhoven (1437), Ath (1462), Tirlemont (1471), Bergen-op-Zoom (1484), Alost (1497), Breda (1502), Dordrecht (1506), Bruges (1513), Nivelles (entre 1457 et 1515), Namur (1518), Bruxelles (1529), Zoutleeuw (1538), Diest (1561) et Bois-le-Duc (1611). L'aperçu d'A. Stroobants, "Het Ros Beiaard en de Vier Heemskinderen in ommegangen en optochten in de Nederlanden" (dans Stroobants – Spijker, 2000), est extrêmement détaillé et est accompagné d'une copieuse bibliographie.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sans tenir compte de la tête. Celle-ci est en chêne, fait 1,30 m de long et 0,5 m de large; on ignore la date de sa fabrication, qui pourrait, selon certains, remonter à 1408. La dernière restauration du cheval a eu lieu en 1888.

Il va sans dire que manœuvrer un monstre pareil demande un effort surhumain de la part des vaillants *pijnders*. Ils sont à chaque fois douze à s'acquitter de cette tâche, et forment une équipe très soudée, liée corps et âme à 'son' cheval. Depuis 1975 on a cru bon de constituer trois équipes qui se relayent, là où auparavant il n'y en avait que deux; il est vrai que le fardeau ne pèse pas moins de 850 kg! L'imposant et majestueux cheval Bayard constitue l'élément majeur d'un cortège comprenant une multitude de personnages et de motifs qu'il serait trop long de détailler ici. Jusqu'en 1466-67, le cheval venait en dernier, mais on a pu établir que par la suite ce n'était plus une règle absolue. Il y a de quoi se perdre dans les innombrables variations qu'il peut y avoir eu, tant dans la composition que dans l'itinéraire du cortège[8]. Disons seulement que l'apothéose a lieu sur la Grand-Place, au bout d'un itinéraire de 4 à 5 km, sous les acclamations de la foule en délire (Van der Linden, 1990: 169-170).

Si les *pijnders* ont l'incomparable mérite de porter le *Ros Beiaard*, les quatre cavaliers – les 'Quatre fils Aimon' – n'en sont pas moins dignes de tous les éloges. D'abord, qui sont-ils? La sélection est draconienne: ils doivent nécessairement être quatre fils *successifs* d'une même famille (donc sans que la série des naissances mâles n'ait été 'perturbée' par une ou plusieurs filles), ils doivent être tous nés à Termonde, et être âgés au minimum de sept, et au maximum de vingt-et-un ans. Ce n'est pas tout: les parents doivent être originaires de Termonde et y avoir toujours habité (Van der Linden, 1990: 149-155)! Autant dire que même le 'rinaldiste' le plus acharné n'aurait aucune chance... L'honneur qui échoit ainsi aux heureux élus est, on se l'imagine, immense; cependant, l'épreuve physique est à l'avenant: tenir plusieurs heures les jambes écartées sur une selle surdimensionnée relève, paraît-il, de la torture! Mais les chevaliers de la légende n'ont-ils pas non plus connu leur lot de souffrances? En guise de consolation, l'ardeur des quatre frères se trouve stimulée par l'air, inlassablement répété, de la chanson *'t Ros Beiaard*. Celle-ci est ancienne (XVII^e siècle?), et fut 'enrichie', comme nous le savons déjà, par Prudens Van Duyse en 1835 (Van der Linden, 1990:

[8] Il n'y avait pas non plus de périodicité fixe, jusqu'à ce qu'on décide, en 1986, d'organiser l'événement tous les dix ans, à partir de 1990. Les derniers cortèges ont eu lieu en 1952, 1958, 1975, 1990 et 2000.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

284-287). À y bien réfléchir, elle n'a, curieusement, pas grand-chose à voir avec le récit médiéval si cher aux 'rencesvalliens', mais témoigne en fait d'une concurrence ancienne entre Termonde et la ville voisine d'Alost[9]. Comme quoi, en dernière analyse, la légende n'a fait que servir de prétexte à une querelle de clocher, soigneusement entretenue dans la gaîté et la bonhomie. Car gageons que le nombre d'habitants de Termonde, y compris les plus fervents adorateurs du cheval Bayard, à avoir effectivement lu un des textes médiévaux (néerlandais ou français), doit être à peu près nul!

## RÉFÉRENCES

LECLERC, Marie-Dominique, "Les *Quatre Fils Aymon* dans la Bibliothèque bleue. Analyse éditoriale et essai de classification". In: QUÉRUEL, Danielle (éd.). 2000. *Entre épopée et légende: les Quatre Fils Aymon ou Renaut de Montauban*, 125-135. – (Hommes et Textes en Champagne.) – Langres – Saint-Geosmes: D. Guéniot.

MARINUS, Jacqueline. 1956. *Les noms de lieux dans la chanson des Quatre Fils Aymon*. Gand (mémoire de licence inédit.)

MATTOSO, José. 1968. *Le monachisme ibérique et Cluny. Les monastères du diocèse de Porto de l'an mille à 1200*. – (Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 4e série, fasc. 39.) – Louvain: Publications universitaires.

*Maugis d'Aigremont*. Éd. VERNAY, Philippe. 1980. – (Romanica Helvetica, 93.) – Berne: Francke.

PENNEMAN, Theo. 1975. "De Ros-Beiaard-ommegang te Dendermonde, 1377-1789. Een systematisch onderzoek van de voornaamste profane elementen in de 'processie ende ommeganghe' aan de hand van de stadsrekeningen." *Gedenkschriften van de Oudheidkundige kring van het Land van Dendermonde*, 4e reeks, deel 1, afl. 1-2. 5-119.

PIRON, Maurice. 1955a. "Autour de l'histoire de 'volcan'". *Romanica Gandensia* 4. 193-218.

–. 1955b. "La légende des Quatre Fils Aymon. Localisations de la légende en pays mosan. Deuxième partie: France orientale." *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne* 7. 129-192.

–. 1981. "Le cheval Bayard, monture des Quatre Fils Aymon, et son origine dans la tradition manuscrite". In: *Études sur 'Renaut de Montauban'. Romanica Gandensia* 18. 153-170. Gand.

SPIJKER, Irene. 1990. *Aymijns kinderen hoog te paard: een studie over 'Renout van Montalbaen' en de Franse 'Renaut'-traditie*. – (Middeleeuwse studies en bronnen, 22.) – Hilversum: Verloren (thèse Utrecht).

[9] Le ton est donné dès la première strophe: *'t Ros Beiaard doet zijn ronde / In de stad van Dendermonde. / Die van Aalst die zijn zo kwaad / Omdat hier 't Ros Beiaard gaat (Le cheval Bayard fait son tour / Dans la ville de Termonde. / Ceux d'Alost sont fort fâchés / Parce que c'est ici que se promène le cheval Bayard).*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

– (éd.). 2005. *De historie vanden vier Heemskinderen*. – (Deltareeks.) – Amsterdam: Prometheus/BertBakker/Vassallucci.

STROOBANTS, Aimé – SPIJKER, Irene. 2000. *'Een paard uit de duizend'. Het Ros Beiaard in woord en beeld*. Dendermonde: De Cuyper-Robberecht.*

THOMAS, Jacques. 1962. *L'épisode ardennais de 'Renaut de Montauban'. Édition synoptique des versions rimées*. 3 vols. – (Rijksuniversiteit Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte, 129-131.) – Bruges: De Tempel.

–. 1981. "La sortie de Bayard selon les différents manuscrits en vers et en prose." In: *Études sur 'Renaut de Montauban'. Romanica Gandensia* 18, 171-198. Gand.

–. 1987. "Renaut de Montauban: tradition manuscrite et traditions parallèles." In: *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. X^e^ congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg 1985*. Vol. I. *Sénéfiance* 20. 141-162. Aix-en-Provence: Cuerma.

VAN DER LINDEN, Renaat. 1990. *'t Ros Beiaard doet zijn ronde*. Dendermonde: De Cuyper.*

VERELST, Philippe. 1981. "Le personnage de Maugis dans *Renaut de Montauban* (versions rimées traditionnelles)." In: *Études sur 'Renaut de Montauban'. Romanica Gandensia* 18. 73-152. Gand.

–. 1993. "*Renaut de Montauban*, textes apparentés et versions étrangères. Essai de bibliographie (nouvelle édition, revue et augmentée)". *Olifant* 18. 94-190.

–. 2001. "Vers une nouvelle édition du *Maugis d'Aigremont*?" *Les Lettres Romanes* 55. 203-213.

* Stroobants – Spijker (2000) et Van der Linden (1990) ont été publiés sous les auspices du Rotary de Termonde.

Figure: Les Quatre fils Aimon sur Bayard. Termonde, 27 mai 1990
(photo: Irene Spijker)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# THE *ROMAN DE LA ROSE* IN FRANKFURT

# STADT- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, MS. LAT. QU. 65

GREGOR WEYER
Freie Universität Berlin (FU Berlin)

Among the group of early illuminated manuscripts of the *Roman de la Rose*, the copy at the Frankfurt Stadt- und Universitätsbibliothek (Municipal and University Library), Ms. lat. qu. 65, although known to scholars, has remarkably not yet been explored in depth[1]. The existence of the Frankfurt copy was not known to Ernest Langlois[2], nor was it included in Alfred Kuhn's survey of *Rose* manuscripts[3]. This paper attempts to explore the significance of the Frankfurt *Rose* with regard to its place in early *Rose* iconography, its textual draft and the art-historical context of its illuminations.

## 1. THE PROVENANCE

Not much is known about the provenance of the Frankfurt codex. According to an entry on the verso page of the first flyleaf, the manuscript came into possession of the former Frankfurt 'Stadtbibliothek' in 1941 by the Leipzig antiquarian firm Karl W. Hiersemann[4]. Apparently no information has survived about the manner whereby Hiersemann acquired the Frankfurt *Rose*, nor is there any proof under which circumstances the library was able to purchase such a valuable manuscript during wartime[5]. According to internal archival files of the antiquarian firm,

[1] Powitz, 1979: 61-62. König, 1987: 104-106; 108; 123-125; 139-144; 153-156; 168, n. 81. Rouse and Rouse, 2000: vol. I, chapter 7, 173-202, esp. 185, n. 90 and vol. II, 176. Stones, 1998: 559.

[2] Langlois, 1910. Langlois, 1914-1924: I, 49-51, n. 1.

[3] Kuhn, 1913-1914: 64-66

[4] The inscription reads: 'AR III Vitr 3. Schuber Vitr 22 unten'. In his catalogue entry, Gerhard Powitz refers to 'Akz.-Nr. 41/1384', which stands for 'Akzessions-Nummer [= date of entry] 41/1384' (Powitz, 1979: 61).

[5] In 1941, Hiersemann supplied the Frankfurt library with two Books of Hours, which later turned out to be stolen by the librarian Rübel from the 'Westfälischer Kunstverein' in Münster. As the result of the court case against the thief, the Frankfurt municipal library had to hand back the two 'livres d'heures' to the Westfälischer Kunstverein and

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hiersemann owned the *Rose* copy as early as 1906 when the manuscript was offered to various clients[6]. The antiquarian had been a main supplier of the Frankfurt Stadtbibliothek up to and even during World War II. Among the sales, as the introduction of the Frankfurt catalogue freely admits, were objects from 'Notverkäufe' (emergency sales) from Austrian libraries (Powitz: XV).

An entry on the recto of the third flyleaf bears a faint inscription from the eighteenth century 'a M^m Le M. du Roullet'[7]. Furthermore the Frankfurt *Rose* shows traces of an English provenance on the second flyleaf, quoting: 'The date of this Ms. is 1310. Vide Cap. [erased number]' which to day still seems to be a quite accurate dating for this codex. Besides the entries mentioned above relating to the provenance of the *Rose*, there is a long French inscription on the recto and verso page of the third flyleaf referring to Philippe le Bel, King of France, and to Jean de Meung, one of the authors of the *Roman de la Rose*.

## 2. The Codicological Evidence

The manuscript is bound in brown calf-leather from the eighteenth century; it comprises 160 folios organized in 20 quires of quarternions including mostly legible catchwords at the end of each quire; the last folio of the twentieth quire is missing. In addition, there are three flyleaves at the beginning and two at the end of the book. Today the book measures 24,5 by 16,5 centimetres, but the original sheets were trimmed,

Hiersemann agreed to compensate the Frankfurt Stadtbibliothek. It is not evident from the archival material in which way that happened, but Prof. Oehler, the person responsible at the Frankfurt library, confirmed that 'complete' compensation took place. [Institut für Stadtgeschichte, Magistratsakten 8.035: Strafsache gegen Rübel – Münster i. Westfalen, 'Abschrift' from 03. 01. 1942. (Vermerk. C 2981/VII/Ws.)] I thank the 'Institut für Stadtgeschichte', Frankfurt for this information. – The question, whether there is any connection at all with the acquisition of the *Roman de la Rose* from Hiersemann in the same year, needs further investigation.

[6] I am grateful to Gerd Hiersemann, Stuttgart, and Steffen Hoffmann, Leipzig, for this information. An entry in the manuscript on the first verso flyleaf implies that the book was kept in a show-window in the Leipzig headquarter of the antiquarian firm. This makes the lengthy period of the manuscript being in Hiersemann's possession more plausible.

[7] Powitz, 1979: 61. Powitz rightly points to the fact that another *Rose* manuscript bears the name 'Roullet', see: Langlois, 1910: 153, in this case, however, an inscription from the sixteenth century. It is the *Roman de la Rose* from the collection of Sydney C. Cockerell; Hotel Drouot (Paris), 28. 05. 1986, no. 3; last seen on offer at the TEFAF-fair at Maastricht in 2003 by the Parisian art dealer 'Les Enluminures' (as the work of the 'Master of Saint-Voult').

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in particular at the top of the pages. The visible result of the trimming is evident where some of the French page numbers on top of the recto folios are partly cut off. The condition of the *Rose* copy today is critical since the binding is very loose, in particular after the seventh and eighth quire[8]. The vellum is of mediocre quality and there are a few mends and some flaws in the codex[9]. Some miniatures have suffered from abrasion[10].

## 3. The Textual Evidence

The Frankfurt codex contains a complete version of the *Roman de la Rose*. Guillaume de Lorris' part belongs to Langlois' Group II and Jean de Meung's part to his Group I[11]. The Frankfurt codex also includes three known interpolations of the *Rose* text: first, on folio 52$^{v}$, fragments of the so called 'Ba-Interpolation' can be found between verses 6951-6958[12]; second, on folio 83$^{v}$, the *Rose* copy bears 150 lines of the 'Interpolation of the Privileges' following verse 11222[13] and, third, there is on folio 153$^{r}$ the reading of the 'Medusa Interpolation' following verse 20810 of the poem[14]. These three interpolations in a very early codex of the *Rose* seem to be unusual in the poem's manuscript tradition; with regard to the 'Medusa Interpolation', it is possible that the Frankfurt manuscript is the first surviving manuscript rendering the whole of this textual addition to the *Rose*[15].

[8] Folios 57-58, respectively folios 65-66.

[9] Losses at the edges of folios 12, 21, 39, 112, 118 were replaced at the edges with new parchment; on folio 118 and 120 tears were restored.

[10] Fols. 2$^{ra}$, 3$^{rb}$, 3$^{va}$, 4$^{rb}$ and 111$^{rb}$.

[11] Langlois, 1910: 241-242 and 351-352.

[12] All verse numbers refer to Langlois, 1914-1924. Frankfurt, Ms. lat. qu. 65, folio 52v, line 1-8. Langlois: 1914-1924, III (1921): 274. The Frankfurt *Rose* contains only line 9-14 of the Ba-Interpolation (which is Frankfurt, Ms. lat. qu. 65, fol. 52$^{VA}$, line 1-2 and line 11-14). It is interesting to note that the scribe of the manuscript marked this passage on folio 52$^{va}$ with the letter 'b' and a round bracket within the space of the two text columns.

[13] Frankfurt, Ms. lat. qu. 65, folio 83$^{vb}$, line 17 until folio 84$^{vb}$, line 30. Langlois, 1914: III, 311-315.

[14] Frankfurt, Ms. lat. qu. 65, folio 153$^{ra}$, line 19 until folio 153$^{vb}$, lines 1- 3. Langlois (1910: 453-454). For the Medusa Interpolation see Huot, 1987. I thank Heidrun Ost for sharing her knowledge of the interpolations of the Frankfurt manuscript with me!

[15] Among early *Rose* copies with the Medusa interpolation is Paris, BNF, fr. 1569 (Langlois *Ms. Jo*) and – with only part of the passage – Turin Ms. L: III.22 (Langlois *Ms. Be*). I am very grateful to Sylvia Huot for her assistance in this matter.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 4. The scribe of the Frankfurt Rose

The pages of the book are laid out in double columns of mainly 34 lines of the text in Gothic minuscule by one scribe. One peculiarity of this scribe is the rendering of an I-dot with a hovering accent similar to the French 'accent aigu'[16]. The beginning of each verse is emphasized by a Lombardic character that is slightly set apart to the left from the rest of the following word ('Versalien')[17]. There are simple initials alternating blue or red spread across the *Rose* copy, all two lines high, with pen-work attached to it (Fig. 1).

One finds a number of contemporary corrections in the manuscript, which suggests that the scribe was working in a hurry but text-wise still trying to produce a complete copy of the *Rose* text. For example, he left out twelve lines of the *Rose* text following verse 9807 until verse 9818 on folio 73$^{va}$ of the Frankfurt copy, must have then noticed his mistake and must have, thereafter, inserted the missing verses in the left margin of folio 73$^{v}$. When the book was rebound, this passage in the margin survived because someone carefully folded this part of the page so it escaped trimming (Fig. 2).

Another interesting feature of the Frankfurt *Rose* are the little notes in a less formal script (notula) by the scribe below most of the text columns (Fig. 1). Since there are no rubrics throughout the book, these little, beautiful 'verbal guides'[18] on most of the bas-de-pages are very helpful in finding one's way through the text; it is something, which particularly distinguishes the Frankfurt codex from most other contemporary *Rose* manuscripts[19]. In spite of the different size of the script, the scribe emphasized and ornamented many capital letters of the bas-de-page text in the same way as the main text. As in rubrics and notes for the illuminator in other manuscripts, abbreviations are used in the bas-de-page notes in particular for the main figures of the *Rose* text. These remarks on the actual contents of a given passage of the text were obviously meant to be

[16] Similar 'accents' can be observed throughout the text of Berthaud d'Achy and his colleague in the Vatican Rose (Urb. Lat. 376, see König, 1987) where they do not only apply to the 'i'-letter but often accentuate the last syllable of the last word of most verses.

[17] See Hasenohr, 1990: 245-264, esp. 250.

[18] This phrase is used by Anne Hedeman (Hedeman, 1991: 37). König refers in a similar context to 'Inhaltsangaben' (summaries) with regard to the Frankfurt *Rose (*König, 1987: 97).

[19] There is, in fact, another Rose manuscript (with 22 miniatures by the same illuminator) with similar notes on the bas-de-pages, which is Paris, BNF, fr. 1559 belonging to the very earliest known copies of the *Roman de la Rose*. This *Rose* copy deserves further scrutiny.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

visible to the owner of the book, although some later user of the book erased them from folio 98 onwards. The artistic aim of the scribe is underlined by his use of stylised elongations of single letters from the last line of a page to the bas-de-page area thus giving the illusion that the ink of his pen could crawl like a woodworm through imaginary slits in the parchment, a way of playing with reality by means of the illustration better known from Flemish manuscript illumination of the fifteenth and sixteenth century[20].

## 5. A PAINTED PENIS IN THE ROSE TEXT

A close look at the Frankfurt *Rose* reveals an astonishing detail of this codex: on folio 53$^{v}$, in the third line of the right column, the scribe inserted a painted penis in the text (Fig. 3)! This – to my knowledge – unique example in illustrating the *Rose* text refers to verse 7117 of Jean de Meung's text reading:

> Coilles est biaus no(ns) et si lains
> Ci sont p(ar) foi coilles e [painted penis] vit
> Onc nus plus biaus gueres ne vit[21]

The painted penis here is neither a line-filler, nor a marginal drawing; it is executed with the scribe's pen and ink within the text block; the space left is large enough for this depiction of a man's sexual organ. The glans of the penis is executed in red and clearly pointing to the French word 'vis' (penis), the last word of verse 7117.

So, what is the purpose or the idea of a painted penis in the *Rose* text? Quite obviously it is an eye-catcher although neither of the scholars who have seen the manuscript have commented on it, nor is there a sign of any attempted censorship of the sketch. It is a pictograph ('Bildzeichen') and not an example of pictography ('Bilderschrift'), since the depiction of the penis is not replaced by the relevant old French word 'vis' but added to it. One might call it as well a 'nota' sign within the text block unparalleled in manuscript tradition. Other examples of erotica in the margins of early *Rose* copies are to be found in the frontispiece of the *Roman de la*

[20] This is again paralleled in the Vatican *Rose* (Urb. Lat. 376, see König, 1987: 32).

[21] Folio 53$^{vb}$, line 3. In my translation: Testicles are a good name and I like it (7116)/which applies, upon my honour, as well to testicle and penis (7117) nobody has ever heard more beautiful (words) (7118). Dahlberg refers to 'testes' and 'penis' in his translation of verse 7117 (Dahlberg, 1971: 135).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Rose* in Amiens[22] between the two text columns or in the well known bas-de-page illustrations of the *Roman de la Rose* in Paris, BNF, Ms. fr. 25536 attributed to Richard and Jeanne de Montbaston[23].

Using the same ink, it seems to be a reasonable assumption that the drawing was executed by the scribe while he was writing the text. It is unlikely that an illuminator worked along with a scribe who was in the position for this kind of unprecedented joke. Therefore it seems plausible that the person in charge of the writing was also responsible for decorating the manuscript. It cannot be ruled out that this applies to the fourteen miniatures of the codex as well. Further evidence of the scribe's pictorial ambition can be found in numerous marginal decorations which are confined to the second part of the book (fourteenth to twentieth quire) following folio 106, none of them of erotic nature. Floral elements, but mostly zoomorphic creatures and human heads are growing out of ornamented capital letters and are decorating ascenders usually on the top line of the pages, often marking the beginning of verses.

On Folio 120$^{v}$ a drawing on the bas-de-page represents a woman with the left hand raised and pointing to the text above. This 'nota'-sign refers to the passage of the poem where the author explains how art strives with *Nature*, illustrating verses 16148 ff. (Fig. 4). On the following recto-page, folio 121, a male figure clad only with a bishop's head is depicted as falling out of the mouth of a monstrous creature (Fig. 5). This marginal illustration on top of the recto page accompanies verse 16176 of the poem where Pygmalion is referred to. Nine lines further down the same page, the initial 'Z', relating to the famous Greek painter *Zeuxis*, is emphasized by an elaborated floral design in red and blue (Fig. 5). All these examples suggest, in my view, that the book's scribe was literate and conscious about the contents of the *Rose* text. The marks he left in the margins are not only serving the scribe's enjoyment but they are also to the advantage of the later reader of the book. There is no sign of a division of work in the Frankfurt codex regarding the writing of the text, the decoration of the initials and the margins.

[22] Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 437, fol. 1. Dalarun, 2002: 354, fig. 33.

[23] For this manuscript see Koldeweij, 1995: 503; Camille, 1992: 147-148; Braet, 2003: 43–74, esp. 53, n. 32. According to Richard and Mary Rouse and Marie-Thérèse Gousset there are two hands involved with the execution of the manuscript: one illuminator was responsible for the miniatures, the other for the bas-de-page illuminations. Rouse and Rouse: 239, 388, n. 31 and Braet: ibid.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 6. The miniatures of the Frankfurt Rose

The Frankfurt *Rose* contains fourteen miniatures – all covering the width of one column and between five to seven lines high. Like some other early *Rose* copies, there is no rubric introducing or naming the poem due to be followed[24] – in other words the frontispiece illumination serves as pictorial title for the whole codex. This effect is strengthened by the initial 'M' of the very first word of the poem (*Maintes*), which overlaps, with the lower frame of the frontispiece miniature. The book is introduced by the extremely oblong miniature of only five line height (Fig. 6). Such an oblong format for an illustration at the beginning is unique among *Rose* frontispieces and gives very little room for any artistic imagination.

The miniature on gold ground renders the dreamer as a tonsured man in bed arranged parallel to the perspective plane; behind the bed grows the rose-bush and another man with a club, depicting Dangier, is rendered on the right. Obviously the miniature follows an already established pictorial tradition such as the frontispieces of Paris, BNF, fr. 378, fol. 13 (Dahlberg, 1971: fig. 1) and Vatican City, Urb. Lat. 376 (König, 1987: 103). Because of the unusual format of the miniature, the proportions between the dreamer in bed and Dangier next to him, as well as the dreamer in bed and the size of the bed, are unconvincing. The sleeping man is far too small for the large bed and Dangier –virtually stepping out of the miniature– looks like a gnome due to the limited size of the picture. The folds of the bed cover do not reveal much of the physiognomy of the sleeping author. On the other hand, the artist is aware of details such as the wooden construction that indicates the holes of the bed-posts (König, 1987: 102-105). Dangier's head is not covered with any sort of hat (such as Vatican City, Urb. Lat. 376 and Paris, BNF, fr. 378). He is portrayed with wavelike long hair and the centre of his forehead is marked by a curl. This little curl is an often repeated motif used by the illuminator when rendering masculine figures that are not depicted with a tonsure as clerics (Cassagne-Brouquet, 2003: 115).

The composition is typical of a *Rose* frontispiece which Alfred Kuhn named as 'group 1' (Kuhn, 1913-1914: 20-24): by depicting *Dangier*, who appears much later in the text, next to or in front of the dreamer's bed, this front miniature summarizes much of the contents of the poem

[24] For example: Vatican City, Urb. 376, fol. 1 (Kuhn, 1913-1914: fig. 3) or Paris, BNF, fr. 378, fol. 13 (Dahlberg, 1971: fig. 1).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

which is characteristic of the early *Rose* reception and iconography. It would be fair to judge from the appearance of the Frankfurt frontispiece alone, that this codex is not a de luxe *Rose*-copy primarily meant to be owned as a status symbol, but a book destined to be read.

The codex clearly belongs to the earliest illuminated copies of the *Roman de la Rose*. Therefore one would expect that no established iconographic cycle of the *Rose* existed yet. In this respect, however, it is interesting that in the Frankfurt *Rose* eight out of ten usually rendered vices are illustrated with a miniature, only *Hayne* and *Avarice* are not depicted in the codex[25]. Furthermore, *Oiseuse* at the garden door, *Amour* with *Amant* and an author portrait of Jean de Meung are completing Guillaume de Lorris' part of the Frankfurt cycle[26]. The *Carole* and *Narcisse* at the well/fountain, however, are not depicted.

One of the only two miniatures illustrating Jean de Meung's part of the Frankfurt codex represents on folio 55 recto the meeting between *Amant* and *Amis*[27] (Fig. 7). The two figures, *Amant*, and *Amis*, are depicted parallel to the perspective plane on gold ground. Nothing distinguishes the two men from each other except for the colour of their dress: they are portrayed standing in a three-quarter profile and they seem to be engaged in a conversation with one raised hand, since the other arm is holding a big white glove. The two men are standing with their feet on the lower red frame of the miniature and their hair is trespassing the black inner contour of the miniature-frame, which is emphasising the limited, awkward format of the oblong miniature field. This miniature, six lines high, reveals much of the artist's typical characteristics. The men's faces are rendered in white, only with a tiny red stroke for the lips and a faint bit of red for the cheeks. As *Dangier* in the frontispiece, their hair is drawn with a distinctive way of showing a curl in the middle of their foreheads; furthermore *Amant*'s and *Amis*' lower hair lock ends in a round, snail-like curl just above the collar of their dresses covering the

[25] *Felonie*, standing between two trees (fol. $2^{ra}$, verse 152); *Vilanie*, standing between two trees (fol. $2^{ra}$, verse 156), *Convoitise*, sitting and counting money (fol. $2^{rb}$, verse 170); *Envie*, taking a chalice from a niche in a tower (fol. $2^{vb}$, verse 236), *Tristesce*, standing between two trees (fol. $3^{rb}$, verse 293), *Viellesce*, an old man walking with a stick (fol. $3^{va}$, verse 341), *Papelardie*, on her knees reading a book (fol. $4^{rb}$, verse 409) and *Povrete*, an old woman sitting on a little hill (fol. $4^{va}$, verse 446).

[26] *Oiseuse* with *Amant* in front of the garden wall (folio $5^{va}$, verse 575, Fig. in König, 1987: 108), *Amour* shooting an arrow at *Amant* (folio $8^{ra}$, verse 919) author-portrait of Jean de Meung (folio $31^{ra}$, verse 4060, Fig. in König: 118) in the Frankfurt *Rose*.

[27] This is illustrating verse 7279 of the poem. The other and last miniature of the Frankfurt *Rose* on folio 111 recto, the meeting of *Amant* and *Dangier* at the rose-bush, illustrates verse 14827 of the *Rose* text.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ear. The auricles are not visible. The contrast of blue and red, which is echoed in the framing of the miniature, dominates the illumination on gold ground. The trees on the right and left serve as the only accessories in the miniature; they are rendered with a bent trunk and a conglomerate of roots forming a little elevation of earth. The trunk and the roots are held in brown and heightened with white. The tree top is conceived as one organic green form similar to a club. White lead is used to mark the lower contour of the men's garments, their slopes and the neck of the collar.

## 7. The Maubeuge Master

Scholarship has ascribed the *Roman de la Rose* in Frankfurt to the œuvre of the Maubeuge Master[28] known as the Maître de Thomas de Maubeuge[29]. The name of this anonymous illuminator relates to the *libraire* Thomas de Maubeuge documented in Paris between 1316 and 1349. Thomas de Maubeuge lived in the Rue de Neuve de Notre Dame on the Ile de la Cité close to other professionals that worked in the book production as artists, scribes or 'libraires'. The name 'Maubeuge Master' is derived from the fact that this anonymous painter illuminated many of the books, which Thomas de Maubeuge produced. Thirty-one manuscripts were attributed to the artist by Richard and Mary Rouse including the Frankfurt *Rose*[30]. Among these manuscripts stand out three dated codices, a book with collected texts in Rennes, from 1303[31], a copy of the *Grandes Chroniques* in Paris commissioned in 1318 by 'Maître Thomas de Maubeuge' and only finished in 1329(!)[32] and a *Roman de Renard* in Oxford

[28] Stones: 558-559. The artist was named 'Master of Thomas de Maubeuge' by Rouse and Rouse, 2000: II, Appendix 7F: 176-179.

[29] Cassagnes-Brouquet, 2003: 123-124.

[30] The total of 31 manuscripts is counting the *Bible Historiale* in New York (Morgan 322-323) as two volumes; Rouse and Rouse, II, Appendix 7F: 176-179 (with the assistance of Marie Thérèse Gousset). Stones restrained his œuvre to a total of seventeen manuscripts but accepting the participation of the Maubeuge Master in two codices not mentioned in Rouse and Rouse (London, B. L., Egerton 745 and Paris, BNF, fr. 185); Stones, 1998: 557-559. Cassagnes-Brouquet follows the compilation of Rouse and Rouse but omits the Vatican *Tristan en prose* (Vatican City, Pal. Lat. 1964); Cassagnes-Brouquet, 2003: 123-124.

[31] Rennes, BM, 593. This manuscript was written in 1303 by Robin Boutremont. For the scribe and date of this manuscript see Stones: 548, n. 75 and Cassagnes-Brouquet, 2003: 9 and 120, n. 12.

[32] Paris, BNF, fr. 10132. Hedeman, 1991: 37-47, 249-250. Stones, 1998: 542.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

from 1339[33]. This provides the framework for an artist with an exceptionally long career whose style did not develop very much and is, therefore, easy to recognize. The Frankfurt manuscript resembles much of the 'early' style of the Maubeuge Master that is closest to the codex in Rennes and one very early *Rose* manuscripts mentioned by König[34]. Richard and Mary Rouse identified three scribes who worked with the Maubeuge and the Fauvel Master for Thomas de Maubeuge, but none of them can stylistically be linked with the work of the Frankfurt *Rose*[35].

## CONCLUSIONS

The Frankfurt *Roman de la Rose* is one of the earliest *Rose* manuscripts that have survived. Since there is no dated codex within this group of early *Rose* codices, one has to differentiate them on iconographic and stylistic grounds. In the œuvre of the Maubeuge Master, the Frankfurt codex belongs to the very early works by this artist, being executed possibly even before the 1303 dated miscellany at Rennes[36] together with at least one other early *Rose* manuscript illuminated by him[37]. Apart from the miniatures, the Frankfurt *Roman de la Rose* resembles a style in

[33] Oxford, Bodl. Libr., Douce 360.

[34] Paris, BNF, fr.1559 and 9345, König, 1987: 156. For Paris, BNF, fr. 1559 see above, n. 19. The *Rose* manuscript Paris, BNF, fr. 9345, which König attributes to the same hand as the Frankfurt codex, is not included in the list of manuscripts of the Maubeuge Master compiled by Stones (Stones, 1998: 558-559). The two other *Rose* manuscripts belonging to the œuvre of the Maubeuge Master are Paris, Arsenal 3338 and Paris, BNF, fr. 12589; they are illuminated at a considerably later date; the Arsenal codex was jointly produced with Jeanne de Montbaston [See my forthcoming contribution "The *Roman de la Rose* manuscript in Duesseldorf". In: Bel, Catherine – Braet, Herman (eds.). *De la Rose. Texte, image, fortune. Avec un complément bibliographique*. Leuven: Peeters, in press].

[35] Rouse and Rouse identify Jean de Senlis in the *Vie de Saints* manuscript in Paris (Arsenal 5204), which was illuminated by the Maubeuge Master in his later career (Rouse and Rouse, 2000: 189-201). Two other scribes, that worked with the Fauvel Master and the Watriquet Master, were identified by Rouse and Rouse as the so-called 'long-nose scribe' and 'little flowers' scribe. (Rouse and Rouse 2001, 127-153). All these scribes mentioned, however, are not involved with the production of the Frankfurt *Rose*.

[36] Rennes, B. m., ms. 593. Cassagnes-Brouquet (2003: 111) believes the Rennes miscellany to be the oldest manuscript illuminated by the Maubeuge Master. One might add a Franciscan Missal in Paris, Bibl. Mazarine 427 (Stones, 1998: 548) and the London codex Egerton 745 of the British Library (Stones, 1998: 545-548) belonging to the same group, the later, according to Stones, "as early as the beginning of the fourteenth century or even earlier (...)" (Stones, 1998: 548). Obviously, the comments by König and Stones regarding the Rennes codex escaped Cassagnes-Brouquet's knowledge.

[37] Paris, BNF, fr. 1559. For a discussion of the earliest illuminated copy of the *Roman de la Rose* see König, 1987: 95-98. For Paris, fr. 9345 see above, n. 34.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

French book illumination that makes an early date of ca. 1300 plausible. The borders of the codex are not decorated with ivy leaf which are already developed in the 1303 dated codex in Rennes by the Maubeuge Master. The same applies in relation to champie initials, which the artist of the Frankfurt *Rose* does not use, but which are common in the Rennes codex and most other works by the artist.

The miniatures of the Maubeuge Master are not the art of a genius. Confined to less prestigious commissions and miniatures of small sizes, his vocabulary is more stereotype and his compositions more repetitive compared to more renowned contemporary artists such as the so-called Maître Honoré and, later in his career, Jean Pucelle[38]. Similar to the Fauvel Painter[39], the Maubeuge Master does not develop any interest in a three-dimensional room in his compositions. Following the observations above, one might suspect that the Maubeuge painter did not only illuminate the Frankfurt manuscript, but that he was also writing the text and scribbling the doodles and sketches in the margins.

With these few remarks on the Frankfurt *Roman de la Rose* I have attempted to draw attention to one of the earliest illuminated *Rose* copies out of which three were illuminated by the Maubeuge Master. His considerably larger œuvre needs further scrutiny. Yet as I hope to have shown, unique aspects such as the interpolation of texts, the illustrations of poetic imagery and the style of miniatures all highlight the significance of the Frankfurt codex, which stands alone amongst his work at the beginning of this artist's career shortly after the turn of the fourteenth century.

## REFERENCES

AVRIL, François. 1990. "The Fauvel Illuminations". In: ROESNER, Edward et al. (eds.). 1990. *Le Roman de Fauvel in the Edition of Messire de Chaillou de Pestain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript, Paris, BnF, Ms. franç. 146*. 42-53. New York: Broude Brothers.

BRAET, Herman. 2003. "Entre folie et raison. Les drôleries du ms. B.N. franç. 25526". In: BRAET, Herman –LATRE, Guido (eds.). 2003. *Risus Mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art*. 43–74. – (Medievalia Lovaniensia, I/XXX).– Louvain: Peeters.

CAMILLE, Michael. 1992. *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books.

[38] On these two artists see Avril, 1990: 46, n. 14 and 15.
[39] Avril, 1990: 46; Stones, 1998: 530.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. 2003. *L'image du Monde. Un trésor enluminé de la bibliothèque de Rennes*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

DAHLBERG, Charles. 1971. *The Romance of the Rose by Guillaume de Lorris and Jean de Meun*. Princeton.

DALARUN, Jacques (ed.). 2002 *Le moyen Age en lumière*. Paris: Fayard.

GUILLAUME DE LORRIS – JEAN DE MEUN. 1914–1924. *Le Roman de la Rose publié d'après les manuscrits*. Ed. par LANGLOIS, Ernest. – (SATF, 5 vols.). – Paris: Firmin Didot.

HASENOHR, Geneviève. 1990. "Les Romans en vers". In: MARTIN, Henri-Jean & VEZIN, Jean (eds.). 1990. *Mis en page et mise en texte*. 245-264. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis.

HEDEMAN, Anne. 1991. *The Royal Image. Illustration of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. Berkeley: University of California Press.

HUOT, Sylvia. 1987. "The Medusa Interpolation in the Romance of the Rose: Mythographic Program and Ovidian Intertext". *Speculum* 62. 865-877.

KOLDEWEIJ, A. M. 1995. "A Barefaced Roman de la Rose (Paris, BNF., Ms. 25526) and Some Late Medieval Mass-Produced Badges of a Sexual Nature". In: SMEYERS, Maurits – CARDON, Bert (eds.). 1995. *Flanders in a European Perspective*. 499-506. Louvain: Peeters.

KÖNIG, Eberhard. – with a contribution of BARTZ, Gabriele. 1987. *Der Rosenroman des Berthaud d'Achy. Codex Urbinatus Latinus 376*. – (Belser Faksimile Editionen aus der Biblioteca Apostolica Vaticana LXXI, 2 vols.).– Frankfurt/Zurich: Belser.

KUHN, Alfred. 1913/14. "Die Illustration des Rosenromans". In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 31. 1-66. Vienna: Schroll.

LANGLOIS, Ernest. 1910. *Les manuscrits du Roman de la Rose. Description et Classement*. Lille (Reprint London 1965 – Geneva 1974).

POWITZ, Gerhardt – BREDEHORN, Karin (eds.). 1979. *Die mittelalterlichen Handschriften der Manuscripta Latina*. In: *Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*. Vol. 4. Wiesbaden: Harrassowitz.

ROUSE, Richard H. – ROUSE, Mary A. 2000. *Illiterati et uxorati. Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200 – 1500*. London & Turnhout: Harvey Miller Publishers / Brepols.

–. 2001. "Publishing Watriquet's Dits". *Viator* XXXII. 127-153.

STONES, Alison 1998. "The Stylistic Context of the Roman de Fauvel, with a Note on Fauvain". In: BENT, Margaret – WATHEY, Andrew (eds.). 1998. *Fauvel Studies*. Oxford: Clarendon Press.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

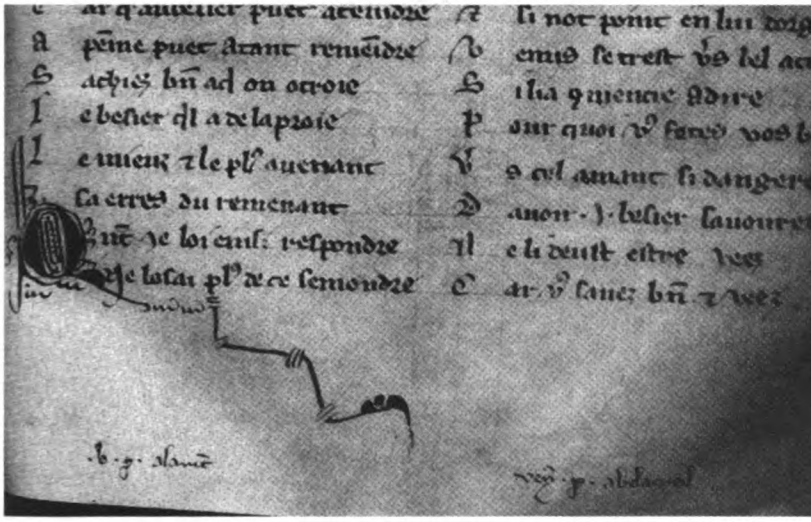


Figure 1: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 26.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

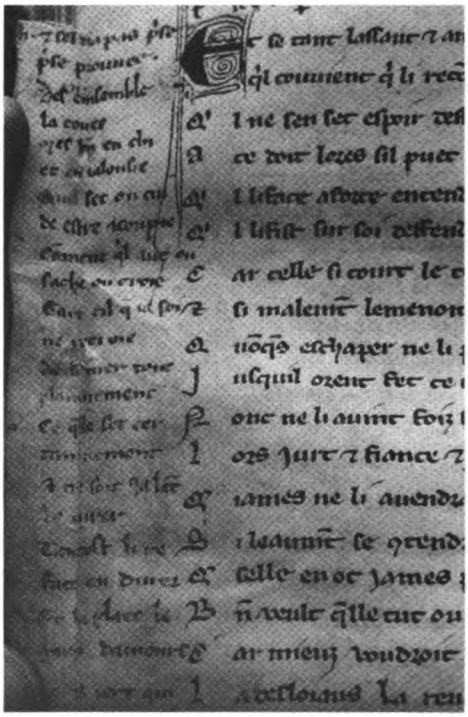


Figure 2: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 73v.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

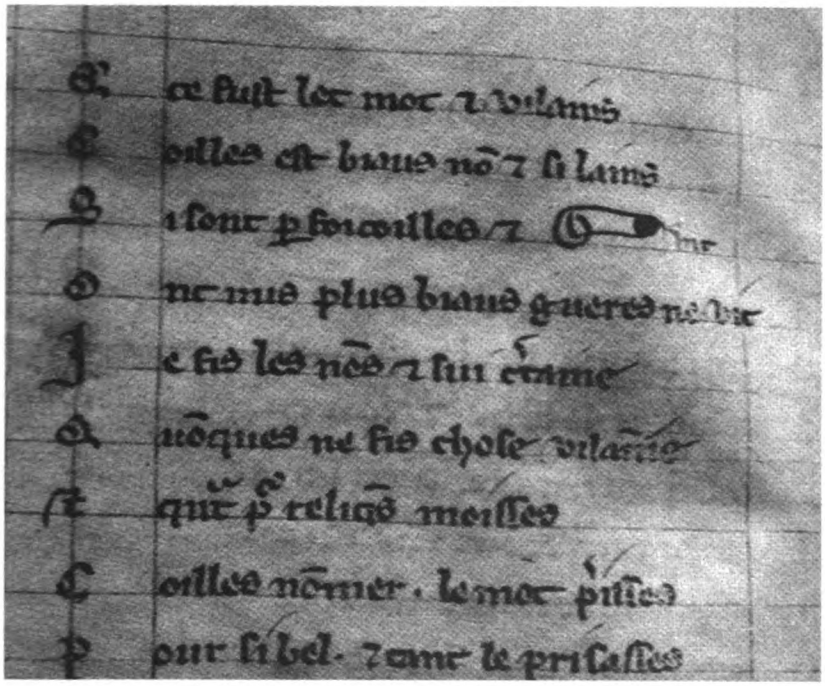


Figure 3: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 53v.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

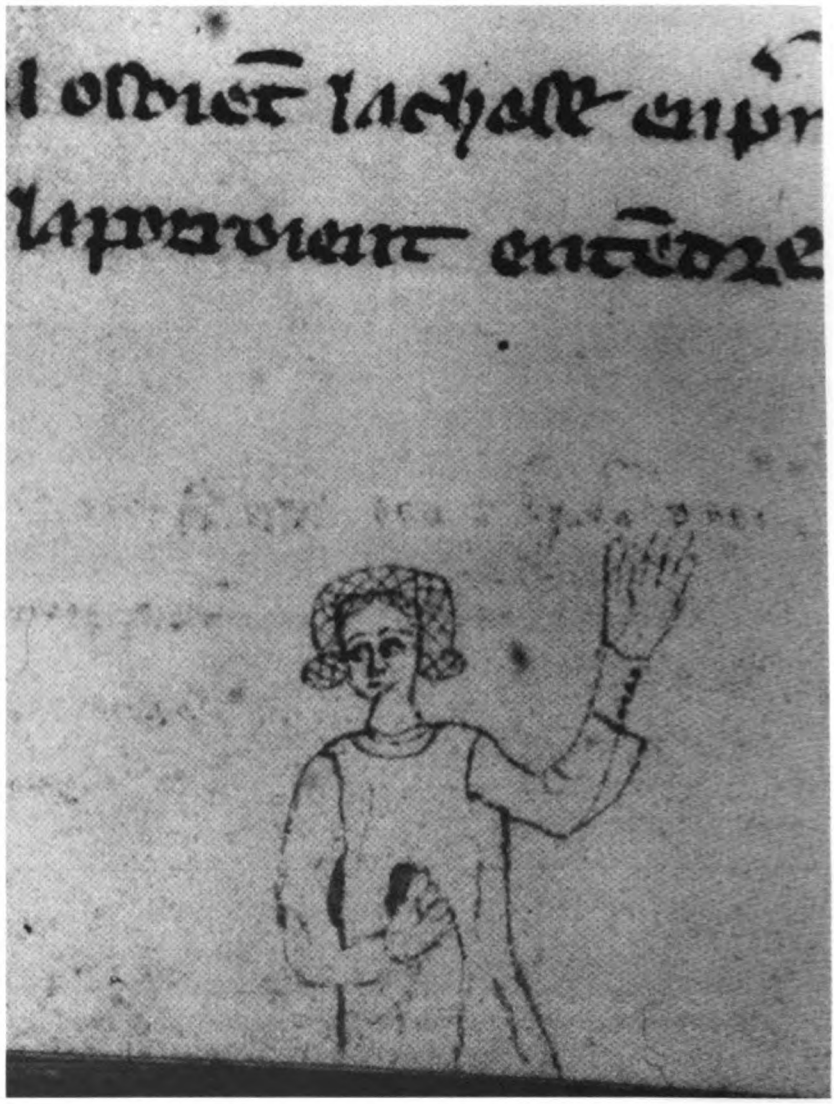


Figure 4: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 120v.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

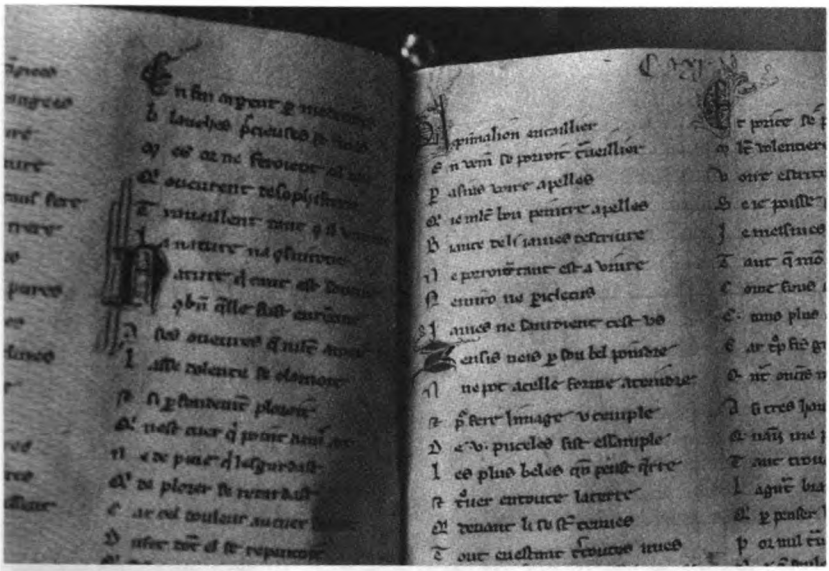


Figure 5: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 120v-121.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Figure 6: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 1.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figure 7: Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Lat. Qu. 65, fol. 55.
© Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

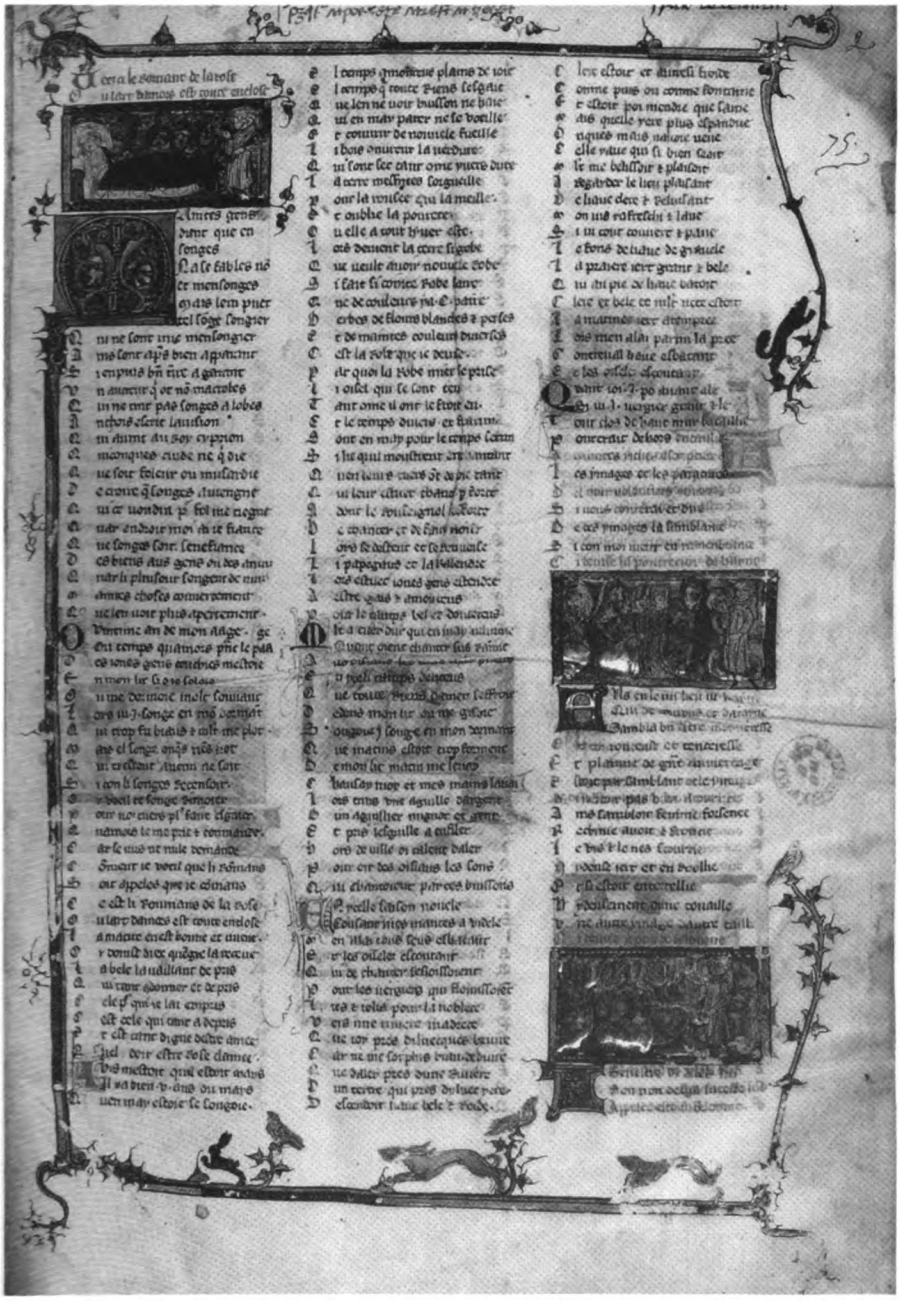


**Figure 8: Paris, BnF, fr. 9345, fol. 2.**
**© Paris, BnF.**

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 3. ÉDITIONS, ÉTUDES PHILOLOGIQUES ET CODICOLOGIQUES

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# UN INÉDIT ANGLO-NORMAND
# *LE TENS JOYUS EST VENU*

KEITH BUSBY
Université du Wisconsin-Madison

Le ms. 7 de Shrewsbury School (Shropshire) est un manuscrit de provenance anglaise qui date du milieu du treizième siècle, et qui contient la *Cura Pastoralis* de Grégoire le Grand (ff. 3r°-54v°) ainsi que d'autres ouvrages latins sur les vices et les vertus[1]. Ces autres textes sont: la *Summa de doctrina sacerdotali* (ff. 59r°-109v°) de Richard Wetherset, les *Definitiones virtutum et vitiorum* de Richard de St. Laurent (ff. 110r°-199r°)[2], et un résumé de la *Summa de vitiis* de Guillaume Peraldus (f. 199v°). Au f. 55r°-v°, une main du quatorzième siècle a ajouté un texte en latin concernant les accidents pendant la messe. Une table des matières du quinzième siècle collée au f. 3r° ne fait mention que des ouvrages de Grégoire et des deux Richard. Le manuscrit porte une cote de l'abbaye de Ste. Werburgh à Chester, et fut légué à l'école de Shrewsbury en 1607 par Richard Bostock de Tattenhall (Cheshire). Les ff. 1r°-2v° et 200r°-205v° furent copiés peu après 1272, comme le témoigne les derniers mots dans une liste de rois anglais au f. 203v°: *Henricus rex tercius regnavit quinquaginta quinque annis*. Il n'est pas évident pourquoi ces feuillets furent reliés au manuscrit principal. Ker (1992: 297) décrit le contenu de ces additions latines ainsi: 'Notes and commonplaces in prose derived partly, according to headings, from Isidore, Bernard, Ambrose, Haymo, Chrysostom, Basil, and Alexander III, mingled with short pieces of verse'. Au milieu des ces textes latins se trouve au f. 202v°a un petit poème en anglo-normand de 50 vers, avec refrain, sur la Nativité, la vie, la mort et la Résurrection de Jésus-Christ, et le Jugement dernier, sous la forme d'une hymne à la Vierge. Ce poème, dont la présence fut notée par Ker, échappa apparemment à l'attention de Ruth Dean (1999), à en juger d'après l'absence d'une notice dans son nouveau guide, autrement magistral, consacré à la

[1] Une description détaillée de ce manuscrit se trouve dans Ker et Piper (1992: 296-297). Je remercie vivement l'ancien archiviste de Shrewsbury School, M. James Lawson, et son successeur, M. Michael Morrogh, qui m'ont tous deux accueilli très chaleureusement lors de mes visites à l'école.

[2] Cf. Bloomfield–Guyot–Howard–Kabealo (1979), nos 4583 et 680.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

littérature en anglo-normand. Se trouve également, au f. 200r°, une liste en anglo-normand de titres de lais et de romans dont l'existence est connue depuis 1950[3], mais qui manque aussi chez Dean. J'ai l'intention de publier ailleurs une étude détaillée sur cette liste très intéressante.

Les feuillets ajoutés, y compris le f. 202, sont d'un parchemin plus épais que le reste du manuscrit et de dimensions légèrement plus petites; le f. 202 fait approximativement 13 cm x 20 cm avec une justification de 11.3 cm x 15.5 cm; les deux colonnes sont de 36 ou de 37 lignes. Dans le texte de notre poème, chaque strophe de la colonne /a/ est indiquée par un pied-de-mouche (qui manque dans la colonne /b/), et les quatre vers de chaque strophe (à partir de la seconde) sont liés par une ligne tracée en encre rouge. Ce genre de ligne se trouve ailleurs dans le manuscrit (notamment dans la liste de lais et de romans, f. 200r°, et dans les *Versus de .vii. criminalibus peccatis*, f. 2r°) où il semble remplir des fonctions variées. La lettre majuscule initiale de chaque vers est surencrée de rouge. Dans la plupart des vers, un point haussé semble indiquer la césure; le même genre de point se trouve à la fin de chaque vers; je ne les ai pas reproduits dans mon édition. Les abréviations ont été résolues et j'ai ajouté de la ponctuation afin de rendre le texte plus lisible. Je n'ai fait aucun effort pour régulariser la versification anglo-normande selon les normes du continent. Les quelques notes ont pour but d'éclaircir les rares obscurités et difficultés textuelles.

La date du poème peut être établie avec une relative certitude, grâce à la mention d'Edmund Rich d'Abingdon dans la dernière strophe (v. 49). Archevêque de Cantorbéry (1234-1240), canonisé en 1247, Edmund Rich avait des relations fort difficiles avec le roi Henri III, se retira par conséquent en 1240 à l'abbaye de Pontigny, et mourut la même année au prieuré de Soissy[4]. Si les deux derniers vers de la dernière strophe suggèrent qu'Edmund était toujours en vie, le poème aurait été écrit entre 1234 et 1240. Sinon, la mention renverrait à une coutume établie relativement récemment à Cantorbéry par Edmund[5]. En ce qui concerne le ms. de Shrewsbury, il est intéressant de noter qu'Edmund fut envoyé par Henri en mission au Pays de Galles pour négocier la paix avec le prince Llewellyn ap Gruffydd (Lawrence, 1960: 137-138). La liste de

[3] Voir Brereton (1950). C'est Ker qui avait attiré l'attention de Brereton sur la liste.

[4] Sur Edmund Rich, voir Lawrence (1960 et 1996).

[5] Cp. des lettres d'indulgence d'Edmund (sans date) selon lesquelles il accordait quarante jours de rémission des péchés à ceux qui contribuaient à la construction de la cathédrale de Salisbury (où il avait été trésorier de 1222 à 1233). Voir Lawrence (1960: 122 et 314.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

titres de lais et de romans dans le manuscrit de Shrewsbury a des rapports très étroits avec le Pays de Galles, et le titre *Luelan lychlez* renvoie selon toute probabilité à un poème perdu sur un membre de la famille Llewellyn, peut-être Llewellyn ap Gruffydd lui-même, *lychlez* étant presque certainement une mauvaise lecture de la forme abrégée de *ly chevalier* (Brereton, 1950: 43; Sims-Williams, 1999: 227). Il existe plusieurs vies d'Edmund, parmi lesquelles une vie latine de Mathieu Paris, traduite par Mathieu lui-même en anglo-normand (Lawrence, 1960: 70-100 et 222-289; Lawrence, 1996; Baker, 1929).

Sur le poème, il n'y a pas beaucoup à dire. Les étapes dans la vie et la mort de Jésus-Christ sont présentées de manière chronologique rigoureuse, ce qui pourrait suggérer un intérêt professionnel dans le calendrier liturgique. Deux des morceaux latins au f. 203r° concernent les jours de jeûne et les règles pour établir la date exacte de Pâques, et d'autres textes (une généalogie de Jésus-Christ, f. 202v°; la liste des rois anglais, f. 203v°) reflètent en général l'obsession du monde médiéval pour le temps liturgique et l'histoire universelle. L'auteur de notre poème connaît bien la Bible, bien sûr, et le manuscrit entier trahit sa provenance et son utilité pratique pour son ou ses possesseurs en l'abbaye de Ste. Werburgh. La liste de titres de lais et de romans confirme l'intérêt porté par les établissements monastiques à la littérature non-religieuse en langue vulgaire que nous avons pu constater ailleurs (Busby, 2002: 8-10, 747-766).

I

Le tens joyus est venu ke Nouel est nomé, /f. 202v°a/
E li rey deu cel la sus en terre est herbergé.
Par sun angle Gabriel Marie ad salué;
4 Par la grant vertu de Deu en li est enumbré.[6]

Loez tous la dame ke mere est e pucele[7],
De ki Nostre Saveur leta sa mamele.

II

Mout fu la joye grande de sun enfanter,
8 Ke tote creaturus par dreyt deivent loyer.

[6] < lat. *inumbrare*, dans le sens de 'protéger dans la matrice'. Cp. Tobler-Lommatzsch, s.v. *enombrer* ('beschatten').

[7] Le mot *Loez* se trouve à la fin des strophes II, VI, et IX, avec le refrain intégral seulement à la fin du poème. Les endroits correspondent à la transition entre la naissance et la vie, la Crucifixion et la Résurrection de Jésus-Christ, et entre la Résurrection et le Jugement dernier. Je n'ai pourtant compté le refrain dans la numérotation des vers qu'après les première et dernière strophes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les angeles chanter ne[8] pas a celer,
In excelsis gloria, ke nul ne deit douter. Loez

III

Aprés les utavis[9] fu Jhesu circumcis,
12 E au jour de Chandelour[10] ad temple fu tramis.
Simon li dreytterel[11] entre ses bras l'ad pris,
Ke pur veer sun seynour mout out le quer pensifs.

IV

Miracles furent beles, evegle[12] fit ver,
16 Mort grant resussita, li mu fit parler,
Leprous de lour mal garri, le sourd fit oer,
Clere ewe de funteyne a bon vin fit turner.

V

Entre grant en terre esteit conversaunt,
20 Trente ans et auke plus esteit en erraunt,
Et ses deciples ové li ke peinnes urent taunt,
Pur les gius feluns e faus ke furent mescreant.

VI

Mes les gius feluns e faus ne li point unke amer,
24 Par envie e maltalunt li firent encroyser,
E entre deus laruns le firent crucifier,
E pus de coup de lance sun cors firent percer. Loez

VII

Mort fu e enseveli, en Enfer entra,
28 Por les sens en terre ki nul li lessa.
Oveke sa grant joye sun peuple amena,
E au terz jour quant li plut de mort releva.

VIII

Aprés sa resurrexiun, sovent aparut
32 A touz ses deciples, for Tomas, ke nel crout.
Il le mostra ses plaies, ke en croiz moruit,
Quant il les agarda, sun seynur reconut.

[8] Faut-il lire *n'é* pour *n'est*?
[9] C'est-à-dire, l'octave, huit jours après la Nativité (le jour même étant le premier).
[10] La fête de la Chandeleur, le 2 février.
[11] C'est-à-dire, 'honnête'. Cp. Tobler-Lommatzsch, s.v. *droiturel*.
[12] Les aveugles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IX

Mout fu riche le purchas ke iloke fu doné.
36 A tous ses ke creyent kil est resuscité, /b/
Sa benisun lour dona, pus est en cel munté
E le Seint Espirit en terre ad pus enveé. Loez

X

A la fin de secle vendra jugger
40 Touz les bons e le maus, ke nul ne vout lasser.
Solum lour deçerte a tous rendra louer.
Le jour de cele justice fet mout a douter.

XI

Doce Dame Marie, pur ceo nus est mester,
44 Ke vostre douz fiz Jhesu Crist pur nus di granz prier.
Nos utrages e pecchés nous voile pardoner,
E nus doint la joye ke houme ne pet[13] penser.

XII

Tous hors de mortels pecchez, ky ce chansun orrunt,
48 Quauraunte jours de pardun de lour pecchez averunt,
Conferme de l'arceveke ke ad num Eadmunt.
Deu pur sa grace sa benisun nous doint.

Loez tous la dame ke mere est e pucele,
52 De ki Nostre Salveur leta sa mamele.

## RÉFÉRENCES

BAKER, A. T. 1929. "La vie de St. Edmond." *Romania* 25. 332-81.

BLOOMFIELD, Morton W. – GUYOT, Bertrand-Georges – HOWARD, Donald R. – KABEALO, Thyra B. 1979. *Incipits of Latin Works on the Virtues and Vices, 1100-1500 A.D.* Cambridge, MA: The Medieval Academy of America.

BRERETON, Georgine E. 1950. "A Thirteenth-Century List of French Lays and Other Narrative Poems." *Modern Language Review* 45. 40-45.

BUSBY, Keith. 2002. *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*. 2 t. Amsterdam: Rodopi.

DEAN, Ruth J. – BOULTON, Maureen. 1999. *Anglo-Norman Literature: A Guide to Texts and Manuscripts*. Londres: Anglo-Norman Text Society.

KER, N. R. – PIPER, A.J. 1992. *Medieval Manuscripts in British Libraries, 4: Paisley-York*. Oxford: Clarendon Press.

LAWRENCE, C. H. 1960. *St. Edmund of Abingdon*. Oxford: Clarendon Press.

–. 1996. *The Life of St. Edmund by Matthew Paris*. Stroud: Alan Sutton.

[13] Lire *poet*?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SIMS-WILLIAMS, Patrick. 1999. "A Turkish-Celtic Problem in Chrétien de Troyes." In: CAREY, John – KOCH, John T. – LAMBERT, Pierre-Yves (éds.). 1999. *Ildánach Ildírech: A Festschrift for Proinsias Mac Cana*, 215-230. Andover and Aberystwyth: Celtic Studies Publications.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# UNE NOUVELLE ÉDITION DU POÈME VAUDOIS *LO DESPRECZI DEL MONT*

ANNA CORNAGLIOTTI
Université de Turin

Après un élan d'intérêt très vif aux alentours des années 1980 relatif aux textes vaudois[1], la situation des études semble pour le moment statique. D'ailleurs les poèmes vaudois publiés en 1930 par Chaytor nécessitent sans doute une réédition, accompagnée de l'analyse des sources, de l'examen métrique, linguistique et philologique, basés sur tous les témoins existants.

Je me bornerai à signaler dans cet hommage à un savant Collègue et Maître de l'Université d'Anvers, pour lequel l'occitan à été un domaine d'exploitation privilégié, les problèmes qu'une nouvelle édition pose à plus d'un point de vue.

A titre d'exemple je représente à cette occasion l'édition du petit poème sur *Lo despreczi del mont*, fondée sur les manuscrits D, de Dublin, C.5.21, ff. 23v.-25v., de la fin du XV^e^ siècle ou début du XVI^e^ (Gonnet – Molnar, 1974: 446) et G, de Genève, 207, ff. 147r-149r, de la deuxième moitié du XV^e^ siècle (Balmas, 1977: 31, 53-58).

L'édition de Chaytor, qui prit pour texte de base le manuscrit de Genève, est fortement douteuse à cause de lourdes interventions de l'éditeur qui visaient surtout à rétablir un aspect métrique correct, malgré les leçons conjonctives et dignes de foi des deux témoins. Mais, malheureusement, l'incongruité des interventions du savant anglais se manifeste encore plus lourdement lorsqu'il introduit de façon arbitraire des mots ou en substitue d'autres. Voilà donc les motifs principaux qui m'invitent à une nouvelle édition, sans avoir la prétention de résoudre tous les problèmes qui se posent.

Le court poème possède une certaine structure qu'on pourrait schématiser ainsi: un bref exorde invitant à rejeter les choses mondaines (1-4), conception répétée par la suite jusqu'à quatre fois par procédé emphatique et conclue par l'exhortation à songer vivement au ciel (5-14);

[1] On pourra considérer comme point de départ de la bibliographie sur les textes vaudois l'œuvre de Gonnet – Molnar, 1974: 319-369, et les éditions de textes indiquées dans les références.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

une deuxième série d'exhortations invite à suivre l'exemple du Christ, en esprit de pénitence, et à refuser les choses du monde (15-21); l'anaphore *O karissimes/O fraire karissime*[2] (vv. 1/22) introduit le motif central du poème, la réalité de la mort qui attend les hommes avec toutes ses conséquences spirituelles et physiques, en entraînant le suivant, l'inexorabilité de la mort qui oblige l'homme à tout quitter (23-86); ces réflexions conduisent à l'évidente réflexion que l'on ne doit avoir confiance qu'aux 'choses du ciel', en méprisant le 'siècle' (87-94); trois vers (95-97) sont dédiés à l'introduction de l'exemple (98-112) et trois autres à la conclusion, dans la supposition que le sermon soit terminé. L'exemple ne présente pas le nom du protagoniste, puisque le personnage sous-entendu, comme l'on verra, tient tant de Salomon que de Job.

L'on voit clairement que le sermon reprend une structure codifiée, bien que dans l'ensemble la réalisation n'apparaît pas très recherchée, mais au contraire touffue de répétitions et peu linéaire. Il s'insère à plein titre parmi les sermons en vers sur la vanité des choses humaines, que la littérature médiévale a largement produits (Segre, 1968: 61-64; *Lexicon*, 1986: 186-194).

Le poème est cité dans un autre texte du milieu vaudois, *De las 4 cosas que son avenir*, contenu dans le manuscrit Genève, 209, f. 91a: *La [al 4 libre de li Rey] se legis dereco que la mort raçonivolment es apella mort, emperço qu'ilh es un morsel mot amar a tuit, dont alcun non s'en po gardar; emperço es dit al* Desprecii del Mont *que tot ço qu'es na de carn, la mort auçii e destruy: ilh abat li grant e li petit, ilh ten de li noble la poyssança de lor, e non ha de lor alcuna marcenejança* (*Vergier*, 1979: 103-104). La référence est aux vers 55-58 et, pour la présence de *alcuna*, cette brève citation se rattache plutôt à la leçon du manuscrit G, mais, si les vers n'ont pas été cités par cœur, elle pourrait bien dépendre d'un autre témoin. En tout cas c'est précisément ce petit traité *De las 4 cosas*, plus que les autres textes vaudois, qui expose les thèmes qui sont développés dans le *Despreczi*. Un autre passage au f. 94b *Lo es script en Ecclesiastes 2 que Salamon avia grandament esercicta en sas obras, e avia edifica per si bellas casas, e fayt plantar vignas e jardins, e enta de tota sort d'albres, e avia serf e serventas e grant familha sobre tuit aquilh que foron en vita denant si en Jerusalem, e avia grant grecz de bestias, e avia ajosta hor e argent quasi non stimivol; e las soas riqueczas*

[2] Il s'agit de la formule habituelle du début des sermons et des textes didactiques vaudois, par exemple *Donca o carisime... O frayres carisimes..., Donca o carissime/carisimes..., O frayres carisismes* dans *Vertuz* (54, *Amic* 55, 64, 66, *Prolic* 132).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*sobremonteron houtra tuit li rey li qual foron en Jerusalem; e non negue alcuna cosa que li seo olh aguessan desira, e usa de totas deleytaçions* (*Vergier*, 1979: 106) correspond aux vers 102-111 et nous conduit au livre de l'Ecclésiaste, II, 4-9, ainsi que, mais de plus loin, au livre de Job, I, 2-5.

A chaque pas les mêmes images, les mêmes stylèmes et les mêmes mots se répètent. La chair destinée aux vers, v. 28 *car nos tuit a li verm a manjar aparelhen*[3]*// La lor carn es dona a manjar a çay a li verm* (ib. 104), *son propi cors devenre puridura e manjar a li verm en breo temp* (ib. 106); vv. 9/13 *spuça... soczura // pudor e soçura* (ib. 105); v. 19 *fay fruc de penitentia // façe degne fruc de penitencia* (ib. 107, citation de Mt, III, 8 et Luc, III, 8); vv. 59-60 *A li duc e a li princi ilh es mot cuminal, a jove ni a velh ilh non vol perdonar // Dont hont son li rey e li prinçi e li emparador* (ib. 105); etc.

Chaytor (1930: 115) avait justement observé qu'il n'y avait aucun rapport avec le traité d'Innocent III, le *De contemptu mundi*, le texte le plus connu et lu contenant cette thématique. En effet, la seule véritable liaison, au-delà du même sujet et au-delà du titre qui est égal, se limite à la citation d'un verset de Job, XIV, 1-2 *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis. Qui quasi flos egreditur et conteritur, et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet* que l'on retrouve tel quel au chapitre X du traité latin (Innocentii III, PL CCXVII, 706)[4]. Dans notre texte la phrase *e coma umbra e fum ilh retornare a nient* correspond à la fusion de Ps, CI, 4 *quia defecerunt sicut fumus dies mei* et 12 *dies mei sicut umbra declinaverunt*[5].

Les motifs que l'on vient d'indiquer sont parmi les plus répandus dans les textes appartenant au genre du *Contemptus mundi*[6]. L'*ubi sunt*, défini par Gilson (1955: 19) d'une 'banalité théologique' était habituel même en-dehors de la littérature religieuse (Liborio, 1960: 203-209; Lazzari, 1965: 50 et n. 47), étant né bien avant les siècles chrétiens, et employé longtemps après. Il est ainsi de l'*umbra*, image adoptée très fréquemment par les pères de l'Eglise à partir de saint Ambroise (*De fuga saeculi*:

[3] Ici l'on reconnaît Is, LI, 8 *"sicut enim vestimentum sic comedet eos vermis"*.

[4] La métaphore de la fleur dont la vie caduque est comparée à la vie humaine sera reprise de nombreuses fois par les auteurs religieux et profanes.

[5] Naturellement l'union de deux métaphores était entrée dans la littérature patristique, par exemple dans saint Ambroise, *De fuga saeculi*, *ibid.* et dans saint Colomban, *Quod praesens vita non sit dicenda vita, sed via*, *Instructio V*, PL LXXX 210. Le motif de l'*umbra* symbole de la vie éphémère revient aussi dans Sap, II, 5, V, 9.

[6] On peut lire une bonne mise à point de la bibliographie latine sur ce sujet dans Lazzari, 1965: 11-26.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PL XIV, 583). Enfin l'attention portée à la décomposition corporelle[7], vue en tant qu'événement inévitable et dégoûtant, dénonce la deuxième phase de la spéculation sur le thème, particulièrement animée à l'Ecole de saint Victor, qui eut son comble au XII^e siècle, surtout grâce au traité d'Innocent, et qui se poursuivit jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle.

C'est probablement une entreprise inutile que de chercher de retrouver une source unique à notre texte. Les principes énoncés, éloignés de toute profondeur conceptuelle, sont exprimés de façon simple à l'aide constant de la Bible. Ce sont donc les résonances bibliques à construire le canevas sur lequel s'appuie le sermon, fils qui nouaient les données directrices de l'exposé adressé aux oreilles d'un public bien expert dans les textes sacrés. Le discours homilétique se déroule platement sans autre but que de souligner avec insistance les lignes principales, indifférent à l'exposition d'un raisonnement théologique basé sur les autorités patristiques ou philosophiques. Les nombreux textes examinés tenant à ce sujet ont confirmé l'inexistence d'une source de ce genre.

Le manuscrit que nous avons choisi pour l'édition est celui de Dublin, même si le témoin genevois apparaît, au point de vue paléographique, légèrement antérieur. Ils sont sans doute liés par des leçons fautives qui démontrent leur parenté. D'abord la présence de trois vers sans relation à cause d'une probable chute au même endroit, c'est-à-dire après les vers 63, 79, 96; à vrai dire l'omission est douteuse et l'on pourrait penser plutôt à un défaut de versification, car le sens dans deux cas, les deux derniers, ne s'en ressent pas. Les deux témoins en outre sont apparentés par l'omission commune de l'auxiliaire au vers 91.

Il est nécessaire à ce point de préciser que le nombre des 118 vers, habituellement accepté (Gonnet-Molnar, 1974: 328; Balmas, 1977: 57), dépend d'un acte arbitraire de Chaytor (1930: 58-59) qui dans son édition numérota les lignes blanches qu'il faisait suivre à trois vers sans relation, à l'intérieur d'une séquence régulière de rimes plates. Puisque, en effet, on ne peut décider si les vers omis sont trois ou plus, l'on préfère se tenir aux vers effectivement présents, c'est-à-dire 115.

L'examen des variantes (sans s'intéresser pour le moment aux problèmes qui concernent le mètre) confirme la supériorité de D sur G: au vers 2 à G il manque *dit*, et au vers 67 *nou* de G est fautif pour *nos*. En plus, l'on pourrait souligner la présence de certaines *lectiones difficiliores*. *Ayrar* de D aux vers 6 et 11 semble particulier et moins commun qu'*irar* de G. Dans D au vers 14 *lo*, pronom neutre, est au point de vue

[7] Qui, selon Tenenti (1989: 40-41, 50), devient dominant à la suite de la peste de 1348.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

syntaxique convenable, comme l'est *la* au vers 102 (Jensen, 1986: 88-90, qui cite un cas de *la* impersonnel justement dans la *Nobla leiçon*). Le futur *venre* de D (v. 24), contre *te.n ven* de G, est justifié par l'adverbe *deman* qui précède. Dans D *car nos tuit a li verm a manjar aparelhen* au v. 28 le deuxième *a* est nécessaire dans le sens de 'nous tous préparons des choses à manger (nos corps) pour les vers' (Jensen, 1986: 86). Il semble à préférer *viaczament* contre *poc de temp* au vers 38 (à cause de *poc* qui se répète dans le vers suivant, même si le mètre conseille de l'éliminer) ainsi que *possession* contre *possessions* du vers 103 et *torres* contre *torre* du vers 104. *Metan* du vers 86 de D est symétrique au subjonctif *volhan* du vers précédent, tandis que *meten* de G est un présent qui, quand même, pourrait être accepté comme une forte affirmation. Par contre au vers 58 la forme *alcuna* de D, contre *neuna* de G, semble avoir été produite par *alcun* qui se trouve immédiatement avant. Ce sont des leçons adiaphores *aparelhar/achampar* au vers 64, *al temp/al dia* au v. 80.

Il faut quand même donner des indications plus précises sur la versification du texte que Chaytor (1930: 115) définissait 'metre...alexandrine, in riming couplets' et dans lequel il reconnaissait six cas d'assonance[8], sur laquelle il déclarait qu'elle est 'usually accurate and the distinction between close and open *e* and *o* is generally maintained', tout en ajoutant que 'the exceptions are confined to the first poems [*La barca*, *Lo novel sermon*], the texts of which is more corrupt than that of the other pieces' (Chaytor, 1930: XIX).

En réalité les cas d'assonance sont plus nombreux: cinq fois ils concernent la couple *-al/-ar* (vv. 9-10, 59-60, 64-61, 81-82, 85-86); assonance encore aux vers 7-8, 21-22, 53-54, 98-99, tandis que pour *familha/favila* (G *favilla*, vv. 110-111) l'on ne peut pas exclure la palatalisation du *l* dans *favila*.

Un grand nombre de vers sont hypermètres (par exemple 10, 11, 19, 20, 22, 24, 27, 28, 38, 42, 47, 55, 71, 73, 76, 80, 82, 86, 88, 89, 96, 102, 103, 105, 113, 115); le manuscrit G aide quelquefois à reporter le vers à la juste mesure, mais dans d'autres cas il ne résout pas la situation ou plutôt la complique. Si au vers 24 on acceptait la leçon de G *te.n ven* au lieu de *venre* de D le vers resterait quand même hypermètre; ensuite au vers 28, qui est masculin de treize syllabes, on ne peut supprimer la préposition *a*, sans compromettre le sens, comme on vient de le remarquer plus haut. L'adoption de *covenre* au vers 38 ne remédie à l'excès de syllabes, mais

[8] Aux vers 21/22, 53/54, 59/60, 83/84, 87/88, 101/102.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

au contraire elle y remédie au vers 47. Au vers 14 l'omission de *lo* de D et la synalèphe permettent de reconduire à un alexandrin féminin. Par contre la leçon *forment* de G au v. 107 est métriquement inacceptable. L'on voit donc que les interventions visant à reconstruire un texte métriquement régulier obligeraient à des opérations philologiquement discutables avec le résultat d'obtenir un poème hybride, fruit d'un compromis entre le témoignage de D et celui de G et sans toutefois résoudre entièrement les problèmes. Il vaut mieux dès lors, étant donné l'état de la tradition, s'en tenir au témoin que l'on juge le plus fiable, sauf quelques modestes corrections.

Dans le poème il ressort une certaine préparation rhétorique par l'auteur, particulièrement évidente dans les vers 103-111, où la scansion *ni en* au début et au milieu édifie un polysyndète joué sur l'anaphore. D'ailleurs c'est précisément l'anaphore qu'il emploie de préférence: 29/30/31 (enrichi par une double antithèse); 35/39 à côté de l'épiphore: 10/95; 46/49; 54/62; 70/75. Le contraste qui caractérise le sujet du poème se reflète dans la série d'antinomies (44, 56, 60, 82, 87/88), mais non moins communes y sont les couples synonymiques (3, 10, 26, 30, 40, 50, 53, 55, 59, 69, 71, 78, 89, 105, 107).

Enjambements aux vers 3/4, 45/46, 53/54, 64/65, 89/90, 100/101, 102/103, 112/113.

Le texte est le suivant:

f. 23r. [AICI COM*E*NCZA LO DESPRECZI DEL MO*N*T]

O carissi*m*es, mete ayci la v*ost*ra cura
c*ar* lo es dit p*er* la divi*n*a Scriptura,
que alcu*n* n*on* meta l'esp*er*ança ni l'amor
en las cosas d*e*l mo*n*t que mena*n* a dolor[9]. 4
E[10] q*ua*lquecal Je*s*u *Chris*t vol amar,
lo mo*n*t meschin el deo form*en*t ayrar,
e czo q*ue* lo mo*n*t ama e ten p*er* docz
el d*e*o tenir p*er* amar e p*er* mot v*er*umos[11], 8
e co*ma* gra*n*t spuça e greo v*er*um mortal[12].
La po*m*pa e l'ono*r* del mo*n*t el d*e*o for*ment* squivar,
e co*ma* st*er*cora bruta d*e*o ayrar lo seo honor[13]

[9] Jo, II, 15 *"Nolite diligere mundum neque ea quae in mundo sunt. Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo"*.

[10] D'ici il commence la paraphrase résumée de Mt, XVI, 24-26; Mr, VIII, 34-36; Lc, IX, 23-25.

[11] L'adjectif est enregistré aussi dans *Vergier* (1979: 128) dans cette forme et comme *verimos*.

[12] Echo de Job, XXV, 6 et de Ps, XXII, 7.

[13] Le mépris de la gloire mondaine est un autre lieu commun de la littérature du genre.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

e al regne del cel suspirar per grant vigor. 12
Squivan donca enaysi la carnal soczura
que nos plaçan a Christ dementre que lo es mesura.
Cum Christ denant la mort nos coven patear[14]
qui en aquel point marci volre trobar // 16
e qui entro en aquel point de far pat atendre
denant la soa facia[15] mal segur anare.
Dementre que tu sies ayci, fay fruc de penitentia,
enapres cum Dio trobares bona covenencza. 20
Donca non te sian en cura las cosas de perilh
que cum grant lavor s'aquistan e poc pon permanir.
O frayre carissime, al mont non te alegrar,
car per aventura la mort deman te venre pilhar. 24
A la crudella mort tu non pocz contrastar
per neun pat ni raçon que tu li poisas trobar.
Donca nos meschins ara perque nos alegren
car nos tuit a li verm a manjar aparelhen? 28
Ara seria vengu lo temp de plorar[16]
e de haver grant dolor e greoment suspirar.
Ara seria temp de menar grant gayment
e tuit li nostre pecca plorar derontament[17], 32
car qui ayci li seo pecca plorare,
viaczament enapres tantost s'alegrare.
Aquella alegreça mais non ha mancament,
per tuit temp durare sença defalhiment. 36
Mas aquel que ara se volre alegrar
viaczament enapres li coventare contristar[18].
L'alegreça prumiera poc li durare,
lo plor e la tristicia mais terme non haure[19]. 40
E ço que di Job mot ben se complire: //
"Sobre qui tem la brina la neo s'embrivare"[20].
Entende ayço, ho endurçi en li pecca[21],
que la noit e lo jorn tant vos hi repausa! 44
Ayço vol dire Job, que qui non volre far
ayci la penitencia que tant poc po durar,
las penas de l'enfern li coventare sufrir,

[14] Application à l'homme de l' *"Oportet Christum pati"* de Mr, VIII, 31, et encore Lc, IX, 22, XXIV, 26, 46; Ac, XVII, 3.
[15] Echo du syntagme biblique *'in facie Domini'*.
[16] Formule qui commence Ec, III, 4.
[17] La forme est curieuse: elle semblerait un cas de dissimilation ou, mieux, une graphie irrationnelle.
[18] La suppression de l'adverbe sert à rétablir le mètre; la leçon de G est également hypermètre.
[19] Echo surtout de Mt, VIII-XXV e de Lc, XIII, 28.
[20] Job, VI, 16.
[21] Souvenir de Is, VIL, 12 *'Audite me, duro corde'*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

las q*ua*ls p*er* alcu*n* pat el no*n* poyre fugir[22]. // 48
De ço que nos vehe*n* q*ue* tant poc po durar
desp*re*çie*n* ho viaçame*n*t sença demorar,
*car* la vita d*e*falh e lo te*m*p trapassare,
enap*re*s unqua no*n* se reaq*ui*stare. 52
Nos tuit vehe*n* lo mont mise*r* e doleiros
perir sot la mo*r*t e no*n* hav*er* secors.
Tot ço q*u'e*s crea d*e* ca*r*n la mo*r*t d*e*struy e occi,
ilh a p*re*mis li gra*n*t e li petit atersi 56
ilh ten d*e* li noble la poisança
e no*n* ha d'alcu*n* alcu*n*a marcenejança[23].
A li duc e a li p*ri*nci ilh es mot cuminal,
a jove ni a velh ilh no*n* vol p*er*donar. 60
P*er* alcu*n* e*n*ging no*n* po sca*m*par lo fort
q*ue* el n*on* sia at*ri*sa sot lo pe d*e* la mort.
Don*ca* aq*ui* enay*si* coventa morir.
.....
Aiçay p*er*q*ue* se vol tant aparelhar 64
ta*n*tas riq*ue*ças e far si gra*n*t li hostal?
No*n* istables se*n*, ni fe*r*m, ni mot asegura //
e d*e* motas ruy*n*as se*n* mot fo*r*t atrisa.
Enaisy al te*r*me d*e* la fin e nos sen tira 68
e n*on* nos ga*r*dare*n* q*u'i*lh nos haure troba.
Las cosas t*er*renals totas vene*n* a nient,
e fruc ni guia*r*do*n* n*on* n'a*n* pois li possesent.
En gra*n*t dubi p*er*ma*n* tot aital istament 72
e gra*n*t pour n'a aq*ue*l q*ue* hi met l'e*n*te*n*d*e*me*n*t,
*car* la breo vita passa coma lo legie*r* vent
e coma umb*ra* e fum ilh retorna*re* a nient.
D*onca* q*ua*l te reco*m*prare q*ua*nt la mo*r*t te ocire, 76
*car* pat ni covene*n*ça la mo*r*t n*on* recebre,
l'or ni l'arge*n*t no*n* te secorrare,
e preyera d'amic no*n* te desliora*re*
.....
al te*m*p de la b*e*sogna[24] q*ua*nt l'arma p*er*ire? 80
E d*e* la mo*r*t q*ue* nos cove*n* tant parlar
*car* paur*e* ni ric n*on* sca*m*pa ni q*ui* ha fr*e*m hostal.
D*onca* obre*n* viaçame*n*t lo be*n* q*ue* nos poen far,
*car* la mo*r*t n*on* cessa tot jo*r*n de menaçar. 84
E en las cosas d*e*l mo*n*t n*on* volha*n* sperar,
m*as* meta*n* la n*ost*ra sp*er*a*n*ça e*n* li be*n* celestial.
Lo fol es e*n*gana e*n* l'amo*r* de la vita p*rese*nt,
m*as* lo savi conois q*ua*nt sia plena de torme*n*t[25]. 88

[22] Il s'ensuit dans le manuscrit G le titre *Lo despreczi del mont*.
[23] Mot employé aussi dans *Vertuz* (1984: 77, passim).
[24] Cfr. *al dia de la besogna* dans *Tobia* (1986: 85).
[25] Le deux vers reflètent en quelque sorte Pro, XIV, 1-14 où l'opposition entre le *stultus* et le *sapiens* constitue la première partie du chapitre, et encore aux versets 16, XV, 2, 7, 14, 20, 21.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La belleça e lo *tre*sor del mo*n*t es acompara
a la flo*r* d*e*l ca*m*p la q*ua*l es noblame*n*t horna,
q*ue* q*ua*nt ilh es talha subitame*n*t [es] secca //
depois q*ue* la calo*r* d*e*l solelh l'a tocha, 92
e la belleça q*u'i*lh havia p*ru*mierament
es tost ia torna a grant defformame*nt*[26].
L'ono*r* del mo*n*t yo te volh recointar
aço q*ue* tu e*nten*das e no*n* poisas denegar 96
.....
q*ua*nt sia breo e q*ua*nt poc po durar.
Tota poisança t*er*rena e real segnoria,
beneura*n*ça de cosas e longueça d*e* dias,
força, sanita, belleça e leogeria 100
es a l'ora d*e* la mo*r*t subitame*n*t fenia.
Vos poe tuit conois*er* q*ue* la n*on* ha gra*n*t p*ro*feit
em possesio*n* d*e* t*er*ras ni en li autre gra*n*t d*e*leit,
ni e*n* to*r*res, ni e*n* palais, ni e*n* gra*n*t maisona*ment* 104
ni e*n* taulas, ni e*n* *con*vilis[27], ni e*n* li gra*n*t ma*n*jame*nt*
ni e*n* li leit hono*r*ivol, ni e*n* li bel parament,
ni e*n* vestime*n*tas claras e fort *re*spla*n*dent,
ni en greç d*e* bestias, ni e*n* lavo*r* d*e* moti ca*m*p, 108
ni e*n* bellas vig*n*as, ni e*n* o*r*t, ni en ja*r*din grant
ni e*n* moti filh, ni e*n* aut*ra* gra*n*t familha,
ni e*n* li aut*re* hono*r* mo*n*da*n* to*r*na*n*t co*ma* favila.
Qual es do*n*ca lo savi q*ue* ha c*ur*a d'aq*ui*star 112
ço q*ue* cu*m* lavo*r* s'aq*ui*sta e ta*n*t poc po durar?
Aq*ue*l no*n* ista segur ni mot ben aloga
lo q*ua*l po ess*er* de la mo*r*t subita*ment* arrapa.
Amen //

Variantes:

Tit. D *om.*; 1 G k*aris*s*i*mes; 2 G *om.* dit; 5 G calq*ue*cal Yh*es*u; 6 G mesq*ui*n, fort-me*nt* irar; 7 D doocz; 9 G spucza; 11 G irar son; 14 G placza*n*, G *om.* lo; 15 G devant; 17 G attendre; 18 G devant, annare; 19 G aici; 20 G trobares cu*m* Dio; 23 G fraire k*aris*sime; 24 G la mort p*er* ave*n*tura dema*n* te.*n* ven menar; 26 G rac-zo*n*; 27 G mesq*ui*ns; 28 G om. *a, apparelhen*; 30 deffalhiment; 31 D grant; 32 D dero*n*tame*n*t, G dorottame*n*t; 33 G aici, *om.* li; 35 G sencza, deffalhime*n*t; 38 D E. viaczament, G. poc de te*m*p li cove*n*re; 39 G alegrecza; 40 G aure; 41 G Job di; 43 G ayczo ho e*n*durczi; 45 G ayço; 47 G covenre; 48 G cals, poire; 49 G czo, veien; 50 G desp*re*czie*n* o viaczame*n*t e sencza; 52 G unca; 53 G veye*n*; 55 G czo, auci; 56 G asi; 57 G poysencza; 58 G neu*n*a, marczene*n*jança; 62 G qu'el, a*tri*ssa; 64 G ayczay, achampar; 65 G riq*ue*czas; 67 G non sen, atrissa; 69 G aure; 72 G aytal; 73 G e*nten*dame*n*t; 74 G la v. breo; 75 G torna; 76 G cal, ca*n*t, aucire; 77 G *co*vene*n*cza; 79 G ni preguiera, 80 G al dia, cant; 81 D E que de la mort;

[26] Elargissement de I Petr, I, 24 *'quia omnis caro ut faenum et omnis gloria eius tamquam flos faeni; exaurit faenum et flos decidit'*.

[27] Le terme, probable dissimilation de CONVIVIUM ou de CONVITUM, est attesté aussi dans *Tobia* (1986: 90, 92).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

82 G l'ostal; 83 G viaczam*ent*; 84 G menaczar; 85 G Ni en; 86 G mete*n*, sp*e*-*r*ancza; 87 G enga*m*a; 88 G conoys, cant; 89 G bellecza; 90 G cal; 91 G cant, G subitanam*ent*, GD *om.* es; 92 G tochaa; 93 G bellecza; 94 G *om.* ia; 95 G re*con*-tar; 96 G aczo; 97 G cant, cant; 98 G poisencza; 99 G benaura*n*cza, longuecza, dies; 100 G forcza e s., bellecza; 102 G *om.* la; 103 G en, possessions; 104 G torre, palays; 106 G leyt; 107 G vistime*n*tas, fortm*ent*; 108 G grecz; 111 G favilla; 112 G Cal; 114 G alloga; 115 G cal, subittam*ent* arappa.

## RÉFÉRENCES


ANGLADE, J. 1921. *Grammaire de l'ancien provençal*. Paris: Klincksieck.

BALMAS, E. – DAL CORSO, M. 1977. *I manoscritti valdesi di Ginevra*. Torino: Claudiana.

BARTH, A. 1891. *Laut –und Formenlehre der Waldensischen Gedichte*. Romanische Forschungen 7. 293-330.

BIBLIA = FISCHER, B. et al. (éds.). 1983. *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

BULTOT, R. 1964. *La doctrine du mépris du monde* IV/2. Louvain-Paris: Nauwelarts.

CHAYTOR = CHAYTOR, H. J. (éd.). 1930. *Six vaudois poems from Waldensian Mss. in the University Librairies of Cambridge and Geneva*. Cambridge: At the University Press.

GILSON, E. 1955. *De la Bible à François Villon*. In: *Les idées et les lettres*. 1955. 9-30. Paris: Vrin.

GONNET, J. – MOLNAR, A. 1974. *Les Vaudois au Moyen Age*. Torino: Claudiana.

Innocentii III = MIGNE, J. P. 1855. *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humane* MACCARRONE, M. (éd.). 1855. In: *Patrologia latina*. CCXVII/4: 702-746; *Lotharii cardinalis (Innocentii III) de miseria humanae conditionis*. Lucani: In aedibus Thesauri Mundi.

JENSEN, F. 1986. *The Syntax of Medieval Occitan*. (Band 208.) Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

*Lexicon* = AA.VV. 1986. *Contemptus mundi*. In: *Lexicon des Mittelalters*. III. 186-194.

LAZZARI, F. 1965. *Il Contemptus mundi nella scuola di S. Vittore*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Storici.

LIBORIO, M. 1960. *Contributi alla storia dell'«Ubi sunt»*. Cultura Neolatina 20. 141-209.

SEGRE, C. 1968. *Le forme e le tradizioni didattiche*. GRMLA 6. 58-145.

TENENTI, A. 1989. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.

*Tobia* = MARINONI, C. (éd.). 1986. *La versione valdese del libro di Tobia*. Schena: Fasano di Puglia.

*Vergier* = DEGAN CHECCHINI, A. (éd.). 1979. *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*. Torino: Claudiana.

*Vertuz* = DAL CORSO, M. – BORGHI CEDRINI, L. (éds.). 1984. *Vertuz e altri scritti (manoscritto GE 206)*. Torino: Claudiana.

VISCARDI, A. 1932. *Saggi sulla letteratura religiosa del Medioevo romanzo*. Cedam: Padova.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# ANCIEN FRANÇAIS *DONOIER*

# ÉTUDE DE SÉMANTIQUE HISTORIQUE

JACQUES CHARLES LEMAIRE
Université Libre de Bruxelles

Il en va des mots comme des êtres vivants: ils naissent, ils vivent, puis ils meurent, à la suite d'une longue existence ou après une destinée fugitive. La réduction de la vitalité sémantique à une phase temporelle éphémère semble concerner un grand nombre d'unités lexicales de l'ancien français, en particulier celles qui ont trait à l'évocation des réalités affectives[1]. Grâce aux travaux de Roger Dubuis[2], on connaît bien le trajet, trop tôt achevé, parcouru par les termes *dru* et *druerie*. Dans la présente contribution, que nous dédions chaleureusement à notre collègue Herman Braet, nous nous proposons d'aborder l'histoire des significations du verbe *donoier* ainsi que de ses dérivés nominaux et de déterminer les raisons proprement linguistiques qui expliquent leur disparition précoce.

Selon toute probabilité, *donoier* descend en droite ligne du verbe provençal *domnejar*[3], lui-même construit sur le latin *domina* (*F.E.W.*, III, 124a)[4]. Suivant le *Glossarium* de Du Cange (III, 176a), les attestations du latin *domneare* (traduites par 'cortegiar e servir donne' ou par 'cum dominabus loqui de amore') datent du premier quart du XIII^e^ siècle: la forme *domneare* pourrait donc représenter la latinisation tardive de *domnejar*, voire de *donoier*, plutôt qu'être tenue pour leur étymon. Apparu dans la génération des plus anciens troubadours, dans la *vida* de Guillaume IX de Poitiers (Hamlin-Ricketts-Hathaway, 1967: 53) ou dans l'œuvre poétique de Marcabru (Dejeanne, 1909: 28, 29), *domnejar* se limite quasiment à une seule signification en ancien provençal, liée au jeu de séduction de l'homme à l'égard de la femme[5]: il renvoie

[1] Voir des exemples dans Lemaire, 2004: 28-30.
[2] Voir Dubuis, 1979: 223-231 et Dubuis, 1992: 391-413.
[3] Sur la foi des *Wörterbuch zu Kristian von Troyes' sämtlichen Werken* de Wendelin Foerster, Georg Braun (Braun, 1929: 39) établit le verbe latin *dominicare* comme étymon de *donoier*; toutefois, selon Du Cange (*Glossarium*: III, 170b), *dominicare* est un terme de fiscalité parfaitement étranger au vocabulaire de la courtoisie.
[4] Voir aussi Paris, 1896: 523.
[5] Voir Levy, 1961: 131.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

principalement au concept de 'faire la cour aux dames'[6], même si sporadiquement il s'emploie, notamment par Arnaut Daniel (Lavaud, 1910: 178) ou par Aimeric de Belenoi (Dumitrescu, 1935: 71 et 147), pour désigner l'action plus générale de 'servir comme on sert sa dame'. À côté de ses usages à titre de verbe, *domnejar* peut aussi s'utiliser comme nom et signifie alors 'le fait de courtiser, la cour faite aux dames' comme en témoignent les poètes Giraut de Bornelh (Kolsen, 1907: I, 14) ou Marcabru (Dejeanne, 1909: 206); dans l'œuvre d'Arnaud de Mareuil, il est même attesté avec le sens de 'joie d'aimer' (Bec, 1961: 136). À partir de *domnejar* ont été construites plusieurs formes nominales: *domnei*[7] et *domneiamen*[8] qui évoquent le 'service d'amour' et *domneiador*[9] qui désigne 'celui qui courtise les dames'.

Dès les premières attestations de l'ancien français, le verbe *donoier* – qui se présente aussi sous les formes *dosnoier*, *dornoier*[10], *dognoier*[11], *douneier* ou *daunoier*[12], mais jamais sous celle, logiquement possible, de **dompnoier* (sur le modèle de la graphie provençale très courante *dompnejar*) – revêt un éventail plus vaste de signifiés (*God.*, II, 745-746; *T.-L.*, II, 2020-2021; *A.-N.D.*, I, 194). Dans ses emplois les plus anciens, c'est-à-dire dès 1150 dans la *Chronique des ducs de Normandie* par Benoît de Sainte-Maure (Fahlin, 1951-1954: I, 344 et III, 57) et dès 1155 dans le *Roman d'Énéas* (Salverda de Grave, 1925-1929: II, 37)[13], comme

[6] Cette valeur est très largement attestée dans les écrits de Giraut de Bornelh (éd. Kolsen: I, 192, 292), de Bernard de Ventadour (Lazar, 1966: 86, 148), d'Arnaud de Mareuil (Bec, 1961: 78, 85) ou de Bertran de Born (Gouiran, 1985: I, 378, 414, 620, 752, 754).

[7] Voir les poésies de Giraut de Bornelh (Kolsen, 1907: I, 270, 296, 380), de Marcabru (Dejeanne, 1909: 51), de Bernard de Ventadour (Lazar, 1966: 100), de Bertrand de Born (Gouiran, 1985: I, 74; II, 830).

[8] Forme relevée dans l'œuvre de Giraut de Bornelh (Kolsen, 1907: I, 200).

[9] Mot bien attesté dans Giraut de Bornelh (Kolsen, 1907: I, 138, 278), Marcabru (Dejeanne, 1909: 29) et Bernard de Ventadour (Lazar, 1966: 176)

[10] Cette forme est bien représentée dans les rédactions en vers de la *Prise d'Orange* (Régnier, 1966: 180) ou dans les fabliaux (NRCF: II, 339 et IV, 147).

[11] Graphie surtout observable dans la poésie lyrique, dans l'œuvre de Colin Muset (Bédier, 1912: 3), dans les pastourelles (Rivière, 1974-1976: II, LXV) ou dans les *Romances et pastourelles* (Bartsch, 1870: 205 et 278).

[12] Les deux orthographes *douneier* et *daunoier* se rencontrent habituellement dans des compositions en anglo-normand comme les *Lais* de Marie de France (Rychner, 1966: 173), le *Roman de Horn* (Pope, 1955: I, 79), le *Manuel des Pechiez* de William de Wadington (Furnivall, 1903: 257) ou le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent (Foster-Short, 1976: I, 218 et 249). Mais elles se lisent aussi la littérature continentale, dans les fabliaux (NRCF: X, 8) et dans les jeux-partis (Långfors–Jeanroy–Brandin, 1926: I, 24 et I, 204 où *dannoier* doit être émendé en *daunoier*).

[13] Camille, reine des Volsques, proclame sans ambages au guerrier troyen Tarchon: *Mialz sai abatre un chevalier Que acoler ne* dosnoier; *Ne me sai pas combatre anverse*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dans ses applications les plus récentes, qui datent de 1342 dans *Renart le Contrefait* (Raynaud–Lemaître, 1914: II, 241) ou de 1350 dans la chanson de geste tardive *Tristan de Nanteuil* (Sinclair, 1971: 97, 517), *donoier* comporte la signification de 'faire l'amour', tout à fait étrangère à la valeur plus abstraite communément reçue en ancien provençal.

Dans l'ensemble, l'ancien français *donoier* est un verbe très polysémique: il couvre à peu près toute la gamme des activités qui ont trait aux entreprises de la séduction, depuis l'action psychologique assez banale de 'courtiser' jusqu'à la réalisation complète de l'acte sexuel[14].

À l'imitation des troubadours, les auteurs de la France septentrionale utilisent le verbe dérivé de *domnejar* avec le sens de 'faire la cour aux dames'. Cette valeur est certainement la plus répandue et elle touche à la quasi-totalité des genres littéraires: les récits épiques[15], les romans antiques[16], les œuvres courtoises poétiques[17] et romanesques[18], en vers ou en prose[19], les fabliaux[20], les miracles[21] et la littérature morale[22].

Quand la galanterie se veut plus pressante, elle peut s'exprimer par des gestes ou par des propos. Pour distinguer avec netteté ces deux attitudes, il convient de traduire *donoier* par 'folâtrer' ou 'faire le joli cœur' dans le premier cas et par 'parler d'amour' dans le second. Le contexte impose souvent de déterminer l'une ou l'autre signification. Dans ce passage du *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent (Foster-Short, 1976: I, 25-26), l'emploi de *juer* et de *fol* ne permet pas d'autre choix que la traduction 'folâtrer':

> Pur ce dy as dames k'ont le quer leger,
> Qe a ces bachelers solent tant *donoier*

[14] Dans la chanson de geste *Simon de Puille*, l'éditeur propose de traduire *donoier* par 'se fiancer', mais cette interprétation est abusive (Conlon, 1987: I, 25 et 124).

[15] Voir *La Chanson des Saisnes* de Jehan Bodel (Brasseur, 1989: 125, 246, 283 et 370), *La Prise d'Orange* (Régnier, 1966: 98, 180), *Buevon de Conmarchis* d'Adenet le Roi (Henry, 1953: 153) et *Le Moniage Rainouart* (Bertin, 1973: 23).

[16] En particulier dans le *Roman de Thèbes* (Raynaud de Lage, 1968: I, 137) et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (Constans, 1904-1909: III, 224).

[17] Dans les *Chansons* de Thibaut de Champagne (Wallensköld, 1925: 142), de Colin Muset (Bédier, 1912: 3), de Guillaume le Vinier (Ménard, 1970: 197), dans l'œuvre des trouvères tardifs Jehan Érart (Newcombe, 1972: 56, 70) et Moniot d'Arras (Dyggve, 1938: 82) et dans les pastourelles (Bartsch, 1870: 236, 278 et Rivière, 1974-1976: III, 147).

[18] Voir les *Lais* de Marie de France (Rychner, 1966: 173), *Jehan et Blonde* de Philippe de Beaumanoir (Suchier, 1884-1885: II, 95), *Sone de Nansay* (Goldschmidt, 1899: 35, 312), le *Roman de Horn* de Thomas (Pope, 1955: I, 79, 80).

[19] Notamment le *Roman de Tristan* en prose (Lalande-Delcourt, 1992: 353).

[20] Spécialement dans *Le vilain mire*, *La gageure* et *Le sacristain* (NRCF: II, 339; VII, 40 et X, 8).

[21] Voir les *Miracles de la Vierge* d'Adgar (Neuhaus, 1886: 166).

[22] Dans *La 'Bible' au seigneur de Berzé* (Lecoy, 1938: 29).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qu'eles ne poeint plus lur seignurs corucer
Ne eles memes plus honir ne blame purchacer
Qe par vilein juer e par fol envoiser.

Souvent, l'emploi des prépositions *a* ou *avec* engagera le lecteur à comprendre *donoier* au sens de 'faire le joli cœur', comme dans cet extrait du fabliau *Le chevalier qui fist parler les cons* (NRCF: III, 154):

Mais plus a chier le tornoier
Qu'aveuc les dames *donoier*

ou de le traduire par 'parler d'amour, dire des mots d'amour', ainsi qu'y invite ce propos en discours direct tiré de la chanson de geste *Gaydon* (Guessard-Luce, 1862: 274-275)[23]:

'Par Deu, Gaydon, ce fut grant legerie
Quant ça venistes *donoier* a m'amie.
Ma foi li ai et juree et plevie,
Et ele a moi, qu'ele n'en faudra mie.'

Dans ses tentatives de charme, le soupirant accomplit parfois des gestes affectueux qui dépassent par leur force expressive le simple badinage galant: sans atteindre le stade ultime du jeu amoureux, ces démonstrations de tendresse s'apparentent à des invitations insistantes aux ébats charnels. Le français moderne rend compte de cette situation affective par l'usage de la locution verbale 'faire des mamours'. Les attestations anciennes de ce signifié se relèvent surtout dans les fabliaux[24] où les différentes étapes de la séduction sont, par la force des situations évoquées, plus subtilement détaillées que dans les autres écrits du Moyen Âge.

À une étape ultérieure de son opération d'intrigue, le galant s'autorise parfois des caresses audacieuses sur le corps de la dame ou des agissements dont la connotation sexuelle est davantage marquée. On peut regrouper sous l'expression actuelle 'se livrer à des privautés amoureuses' l'ensemble des comportements de cette nature, auxquels le verbe *donoier* renvoie dans certaines circonstances, comme en témoignent une péripétie du fabliau *La dame qui se venja du chevalier* (NRCF: VII, 127), un épisode de *La Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil (Oswald, 1975: III, 34) et plusieurs situations évoquées dans les jeux-partis (Långfors–Jeanroy–Brandin, 1926: I, 22, 204; II, 299).

[23] On observera un emploi du même type dans une chanson de Moniot d'Arras (Dyggve, 1938: 85), dans *Le Roman de Jules César* (Collet, 1993: 309), dans les romances et pastourelles (Bartsch, 1870: 205), dans le fabliau *La dame qui se venja du chevalier* (NRCF: VII, 127) ou dans le lai anonyme *Lecheor* (Tobin, 1976: 356) où *donoier* est construit sans préposition, mais associé sémantiquement avec les verbes *parler* et *proier*: *Ja n'avra nus tant* donoié / *ne biau parlé, ne biau proié, / ainz qu'il s'em puisse departir.*

[24] Voir *Le vallet aus douze fames*, *Le clerc qui fu repus derriere l'escrin* et *Le sacristain* (NRCF: IV, 147; X, 67 et VII, 427).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le départ sémantique n'est toutefois pas toujours aisé à établir entre les attitudes qui relèvent d'une hardiesse amoureuse très entreprenante et celles qui concernent le rapprochement charnel authentique. Comme nous l'avons précisé au départ, le verbe *donoier* évoque, depuis ses attestations originelles jusqu'aux témoignages les plus récents, l'action de 'faire l'amour'. Cette signification ne peut être récusée dans les cas où le récit atteste clairement le fait que les protagonistes ont accompli l'acte sexuel – comme Érec et Énide dans le roman de Chrétien de Troyes (Roques, 1970: 74), comme le prêtre et Alison dans le fabliau éponyme (NRCF: VIII, 203, 205) – ou quand le contexte contient des références explicites à l'activité vénérienne. Ainsi, dans son *Manuel des Pechiez* (Furnivall, 1903: 257), William de Wadington condamne moralement les excès du jeu érotique entre des époux eux-mêmes:

> Ki femme ad espusé,
> Baiser la peot a sun gré;
> Nepurquant, purra pecher
> Home mari od sa mulier
> Si a utrage l'ad amé,
> Ceo nus ad seint Ierome cunté.
> Par folement *dauneer*
> Poez vus malement pecher.

En revanche, dans bien des cas, le lecteur moderne risque de demeurer dans l'indécision. Qu'entend énoncer exactement l'auteur du *Roman de Laurin* quand il écrit: *Qui dont veïst Celydoine et Mirador embracier et gentement* donoier *sanz vilonnie*...? À quelle forme du jeu amoureux pense Guillaume de Lorris dans cette circonstance rapportée dans le *Roman de la Rose* (Lecoy, 1976: 40):

> Les queroles ja remenoient,
> car tuit li plusor s'en aloient
> o lor amies ombroier
> soz ces arbres por *donoier?*

Les éditeurs successifs de l'œuvre, Ernest Langlois et Félix Lecoy, proposent de traduire *donoier* par 'faire l'amour' dans leur glossaire. Toutefois, il n'est pas du tout déraisonnable d'imaginer que les danseurs se réfugient sous les arbres pour s'y ébattre[25], en vue d'y trouver quelque plaisir sensuel[26], mais sans chercher à atteindre l'achèvement ultime de leur passion.

[25] Telle est la signification que nous attribuerions ici à *donoier*, alors qu'André Lanly (1973: I, 52) propose de comprendre cette occurrence du verbe par 'faire la cour'.

[26] Dans *La Chanson des Saisnes* (Brasseur, 1989: 127 et 255), on relève deux cas où *donoier* signifie plutôt 'prendre du plaisir amoureux, jouir' que 'faire l'amour'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

À l'instar de l'ancien provençal, l'ancien français a engendré plusieurs formes déverbatives à partir de *donoier*: les noms *donoi*, *donoiement*, *doneür* et *donoiere*.

En toute logique, les diverses significations de *donoi* (*F.E.W.*, III, 124; *God.*, II, 745; *T.-L.*, II, 2019-2020; *A.-N.D.*, I, 194) correspondent à la variété des valeurs que l'on a recensées pour *donoier*. On y retrouve donc l'échelle des activités amoureuses qui évoluent de la parole aux gestes. Dans de nombreux cas, *donoi* évoque le 'discours amoureux' tenu par un prétendant[27] ou la 'conversation galante' discrète auxquels s'adonnent les membres d'un couple[28], voire les 'discours sur l'amour' que l'on peut tenir en compagnie et que favorisent les activités ludiques des rencontres en champ clos selon Jean de Condé (Montaiglon-Raynaud, 1878: III, 247-248):

> Il devoit .i. tornoi avoir
> Droit entre Perronne et Aties,
> Et chevaliers en ces parties
> Sejournoient pour le tournoi.
> Une fois ierent en *dosnoi*
> Entre dames et damoiseles;
> De cointes i en ot et de beles.

Il arrive toutefois que le discours séducteur soit assez mal jugé, en particulier quand il ne concerne pas les réalités amoureuses: dans le mystère de *La Passion du Palatinus* (Frank, 1922: 52), Satan – qui s'adresse à Enfer – l'invective en l'invitant à cesser son 'bavardage', comparable au caquetage de l'oie:

> Fil a putain, plus noir que choe,
> Laissiez ester vostre *donnoy*!
> Joué avez a la bell'oe.
> Rien ne savez encontre moi!

Quand il se réfère aux pratiques gestuelles, le nom *donoi* évoque en général le 'comportement du galant'. Parfois vu sous un angle positif[29], comme en témoigne Jean Renart dans *L'Escoufle* (Sweetser, 1974: 293) à l'occasion d'une description de festivités chevaleresques

[27] Voir Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes* (Brasseur, 1989: 569).

[28] Dans cette circonstance, l'échange de confidences s'opère sous le couvert du secret, comme le souligne l'auteur du *Donnei des Amants* (Paris, 1896: 504): *Je revendrai a mon dreit curs, E al gardin e al* donney *Que illuques vi en secrei.*

[29] Voir par exemple *Le Roman de Laurin* (Thorpe, 1960: 4), le fabliau *Le clerc qui fu repus derriere l'escrin* (NRCF: X, 67) ou diverses pastourelles (Rivière, 1974-1976: I, 159, 164; III, 55).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cele grant feste, cele cors
Dura .xv. jours tous entiers.
Li *donois* et li acointiers
Des chevaliers et des puceles
I fist maintes amors noveles

le déverbal *donoi* revêt souvent des connotations dépréciatives dans les textes. La 'galanterie' d'Amadas est vivement rejetée par Idoine, qui lance à l'adresse de son soupirant: 'Va t'en o ton *dosnoi*!' (Reinhard, 1926: 65) et, dans son *Roman de la Violette* (Buffum, 1928: 22), Gerbert de Montreuil prête à Eurïaut, qui refuse les avances du comte de Forez, ces propos sans équivoque:

Ne sui pas a chou faire preste,
Que miels volroie estre desroute.
Entrés estes en male route,
Qui si fait plait me requerés.
Aillors autre amie querés,
Ou puissiés mener vo *dosnoi*.

À l'inverse, quand il renvoie au concept de 'plaisir charnel', le terme *donoi* retrouve toute sa tonalité avantageuse[30]. Il s'associe alors volontiers avec le vocable *soulas*, son synonyme approximatif dans l'ancienne langue[31], que le trouvère Moniot d'Arras (Dyggve, 1938: 147) juxtapose avec bonheur dans cette confidence poétique:

Chançon, va t'en a m'amie
Et si li di de par moi,
Por Dé, qu'ele n'oblit mie
Le solaz ne le *donoi*
Qe faisoiuns en recoi
Moi et li par druerie,
Dun je oi le cuer si gai.

Il n'en demeure pas moins que, sporadiquement, *donoi* peut servir à évoquer une 'jouissance sexuelle' assez grossière et monnayable, ainsi que le prouve ce passage d'une pastourelle (Långfors–Jeanroy–Brandin, 1926: II, 174):

Cele est fole ki monoie
Prent pour faire a li *dannoi*,
Kar point n'a d'amour en li.

[30] *La Chanson des Saisnes* (Brasseur, 1989: 139), *Perceforest* (Roussineau, 1987: II, 967) et plusieurs jeux-partis (Långfors–Jeanroy–Brandin, 1926: I, 89, 222; II, 45) rendent bien compte de l'usage de *donoi* au sens de 'plaisir physique de l'amour, jouissance'.
[31] Voir Lavis, 1972: 267.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alors que l'unité lexicale *donoi* peut entrer dans la construction de locutions verbales du type *faire donoi*, *mener donoi* – lesquelles comportent, comme on l'aura observé dans les exemples cités, une signification tendant à la péjoration –, le vocable *donoiement* (*F.E.W.*, III, 124; *God.*, II, 745; *T.-L.*, 2020) est toujours employé de manière absolue, sans association marquée avec un verbe. Par rapport à *donoi*, avec lequel il entretient une assez étroite synonymie, puisqu'il signifie tantôt 'action de courtiser'[32], tantôt 'plaisir de l'amour'[33], tantôt 'rapprochement sexuel'[34], il se révèle exempt de toute valeur dépréciative. Dans *Ille et Galeron* (Cowper, 1956: 208), Gautier d'Arras en use même dans un énoncé exclamatif (*Com bel* dosnoiement *ci a!*) et l'auteur d'un jeu-parti (Långfors–Jeanroy–Brandin, 1926: I, 171) le tient pour la condition essentielle de la réussite amoureuse (*Amours ne veult fors que* dosnoiement).

Assez peu attestés, les noms *doneür* et *donoiere* (*F.E.W.*, III, 124; *God.*, II, 745; *T.-L.*, 2020; *A.-N.D.*, I, 194) désignent l''amant' ou le 'galant'. En réalité, si l'on excepte un emploi isolé de *dozneur* dans l'*Ancren Riwle*, traité de vie spirituelle composé à l'intention des recluses d'Angleterre à la fin du XII^e^ siècle (Herbert, 1944: 293), les seuls témoignages que la littérature nous offre de *doneür* se lisent dans le *Tristan* de Thomas (Lecoy, 1991: 45, 73-74), où cette dénomination est plutôt flatteuse, puisqu'elle est associée à des termes mélioratifs, comme dans ce passage: *Il ert molt bels e bons parleres,* Doneür *e gabeeres*. Quant à *donoiere*, il ne se rencontre qu'une fois[35], dans les poésies de Guillaume le Vinier (Ménard, 1970: 233).

Comme nous l'avons signalé plus haut, le verbe *donoier* semble avoir disparu de l'usage au début de la seconde partie du XIV^e^ siècle, puisque le témoignage le plus tardif de son emploi que nous ayons pu relever date des années 1350 environ, avec sa présence dans *Tristan de Nanteuil*. Le substantif *donoiement* paraît lui avoir survécu quelque peu: on peut le

[32] Voir Huon le Roi, *Le Vair Palefroi* (Långfors, 1912: 3), *Les poésies de Guillaume le Vinier* (Ménard, 1970: 180) et *Sone de Nansay* (Goldschmidt, 1899: 175).

[33] Voir Jean de Meun, *Le Roman de la Rose* (Lecoy, 1973-1975: II, 31) et *Guibert d'Andrenas* (Melander, 1922: 10).

[34] Voir *La Chanson des Saisnes* (Brasseur, 1989: 307).

[35] Dans son édition du *Tristan* de Thomas (Bédier, 1905: I, 296), Joseph Bédier remplace *doneür* par *donoiere* dans le portrait que le romancier donne de Cariados, le rival de Tristan, mais il maintient *doneür* un peu plus loin dans le texte (Bédier, 1905: I, 361). Pour leur part, les deux autres éditeurs de l'œuvre, Félix Lecoy (Lecoy, 1991: 45) et Bartina H. Wind (Wind, 1960: 66) conservent la leçon *doneür*.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

découvrir dans un discours prononcé par Satan dans les *Livres du roy Modus et de la royne Ratio* (Tilander, 1932: II, 124)[36].

Pourquoi cette disparition précoce?

Un faisceau composé de trois présomptions nous permet d'avancer une explication.

On notera en premier lieu la polysémie qui affecte tous les mots de la famille de *donoier*, à l'exception de *doneür* et *donoiere*. D'une manière générale, lorsqu'une profusion d'acceptions proches s'attache à une même unité lexicale, la conceptualisation de chaque sème devient difficile, comme l'ont prouvé les hésitations de traduction que nous avons soulignées au passage à propos de *donoier*, désignant tantôt l'action de 'faire l'amour', tantôt celle de 's'ébattre', ou encore celle de 'se livrer à des privautés sensuelles'. De même, la distinction sémantique entre le 'plaisir charnel de l'amoureux' et la 'jouissance brutale du client' n'est pas toujours facile à établir, n'apparaît pas nécessairement à une première appréhension du texte. Aussi, placé devant une certaine indécision, ou devant le risque d'une confusion, le locuteur manifeste la tendance fondée à abandonner un terme plurivoque, à choisir ses modes d'expression dans des catégories sémiques moins incertaines, à recourir à l'usage d'un vocable plus immédiatement intelligible.

La synonymie qui s'attache aux mots *donoier* et *donoi* a également pu exercer une action dévastatrice. Au sens de 'faire l'amour', *donoier* entre à son époque en concurrence avec des mots ou des locutions aussi expressifs que *beluter*, *bossilier*, *choser*, *gimberter*, *graioler*, *jardiner*, *jouer de la saqueboule*, *prendre la raverdie*, *se mettre es limons*, *tricoter*, etc. Pour désigner le 'plaisir amoureux', l'ancien français dispose, à côté de *dosnoi*, des noms *druerie*, *joliveté*, *revel*, etc. En vertu de la loi de la répartition synonymique exposée par Michel Bréal[37], dont l'application tend à introduire des nuances entre les unités lexicales de significations trop proches et à provoquer la disparition de toute compétition entre elles, l'ensemble de ces verbes et de ces noms relatifs à l'activité amoureuse ont été éliminés. Cette dissolution s'est opérée de manière d'autant plus aisée qu'aucun des termes énumérés ci-dessus n'est parvenu à conquérir le statut d'hyperonyme, autrement dit de sème susceptible d'exprimer de

[36] En voici le texte: *Vraiement, dist Sathan, se vous demourés en la garde et u gouvernement du roi Modus et de Ratio, vous perdrés l'amour du Monde que vechi et les biens que il vous a autre fois amenistrés, ce sont beles robes, biaux chevaux et bons vins et bonnes viandes, les deduis des chiens, des oisiaus, la compaignie et les* dornoiemens *des belles dames.*

[37] Voir Bréal, 1897: 26.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

manière quelque peu générale la valeur sémique attachée à l'ensemble de chaque série.

Enfin, la loi de l'évitement de l'homonymie, que nous avons étudiée de près dans un livre récent[38], a joué un rôle tout à fait déterminant dans la disqualification du verbe *donoier*. Conjugué au présent de l'indicatif, *donoier* voit ses formes entrer en concurrence immédiate avec celles de l'indicatif imparfait de *doner* (aux personnes 1 *donoie*, 2 *donoies*, 3 *donoit* et 6 *donoient*). Comme le taux de fréquence de *doner* se révèle infiniment plus important que celui de *donoier*[39], ce dernier a cédé le pas devant son rival plus commun et plus ancien et a entraîné dans sa faillite l'ensemble de ses déverbaux.

Faut-il regretter cette déliquescence, ou s'en féliciter? Ce n'est pas à la sémantique historique qu'il revient de répondre à cette question, mais au curieux d'histoire de la langue ou à l'amoureux des mots, qui, dans le secret de son cœur, jugera sur pièces.

## RÉFÉRENCES

BARTSCH, Karl (éd.). 1870. *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*. Leipzig: Vogel.

BEC, Pierre (éd.). 1961. *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*. – (Bibliothèque méridionale, 31). – Toulouse: Privat.

BÉDIER, Joseph (éd.). 1905. *Le Roman de Tristan de Thomas. Poème du XII^e siècle*. 2 vols. – (S.A.T.F., 53). – Paris: F. Didot.

BÉDIER, Joseph (éd.). 1912. *Les chansons de Colin Muset*. – (C.F.M.A., 7). – Paris: H. Champion.

BERTIN, Gerald A. (éd.). 1973. *Le Moniage Rainouart I*. – (S.A.T.F., 99). – Paris: A. et J. Picard.

BRASSEUR, Annette (éd.). 1989. Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*. 2 vols. – (T.L.F., 369). – Genève: Droz.

BRAUN, Georg. 1929. "Der Einfluss des südfranzösischen Minnesangs und Ritterwesens auf die nordfranzösische Sprache bis zum 13. Jahrhundert". *Romanische Forschungen* 43. 39-41.

BRÉAL, Michel. 1897. *Essai de sémantique (science des significations)*. Paris: Hachette.

BUFFUM, Douglas Labaree (éd.). 1928. *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*. – (S.A.T.F., 70). – Paris: H. Champion.

COLLET, Olivier (éd.). 1993. *Le Roman de Jules César*. – (T.L.F., 426). – Genève: Droz.

[38] Voir Lemaire, 2004: 63-94.

[39] Le système de la langue a bien tenté, mais en vain, de créer des formes dissemblables de *donoier* avec les graphies *dosnoier*, *dornoier*, *dounoier*, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CONLON, Denis J. (éd.). 1987. *Simon de Puille, chanson de geste*. – (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, 17). – Frankfurt: P. Lang.

CONSTANS, Léopold (éd.). 1904-1909. *Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*. 5 vols. – (S.A.T.F., 54). – Paris: F. Didot.

COWPER, Frederick A. G. (éd.). 1956. Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*. – (S.A.T.F., 92). – Paris: A. et J. Picard.

DEJEANNE, Dr Jean (éd.). 1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse: Privat.

DESCHAUX, Robert – CHARRIER, Bernard (éd.) 1991. Éloy d'Amerval, *Le Livre de la deablerie*. – (T.L.F., 406). – Genève: Droz.

DUBUIS, Roger. 1979. "Dru et druerie dans le *Tristan* de Béroul". *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin. Senefiance* 7. 223-231.

–. 1992. "La notion de druerie dans les *Lais* de Marie de France". *Le Moyen Âge* 98. 391-413.

DUMITRESCU, Maria (éd.). 1935. *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*. – (S.A.T.F., 77). – Paris: S.A.T.F.

DYGGVE, Holger Petersen (éd.). 1938. *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle. Édition des chansons et étude historique*. – (Mémoires de la Société néophilologique, 13).– Helsinki: Société néophilologique.

FAHLIN, Carin (éd.). 1951-1954. *Chronique des ducs de Normandie par Benoît*. Uppsala: Almqvist & Wiksells, 2 vols.

FOSTER, Brian – SHORT, Ian (éd.). 1976. *The Anglo-Norman Alexander* (*Le Roman de toute chevalerie by Thomas of Kent*). London: Anglo-Norman Text Society.

FRANK, Grace (éd.). 1922. *La Passion du Palatinus. Mystère du XIVe siècle*. – (C.F.M.A., 30). – Paris: H. Champion.

FURNIVALL, Frederick J. (éd.). 1903. *William of Wadington's Manuel des Pechiez*. London: The Early English Text Society.

GODEFROY, Frédéric. 1937-1938. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. 10 vols. Paris: Librairie des sciences et des arts.

GOLDSCHMIDT, Moritz (éd.). 1899. *Sone von Nansay*. Tübingen: Litterarische Verein in Stuttgart.

GOUIRAN, Gérard (éd.). 1985. *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*. 2 vols. Aix-en-Provence: Publications de l'Université.

GUESSARD, François – LUCE, Siméon (éd.). 1862. *Gaydon, chanson de geste*. Paris: A. Franck.

HAMLIN, Frank R. – RICKETTS, Peter T. – HATHAWAY, John (éds.). 1967. *Introduction à l'étude de l'ancien provençal. Textes d'étude*. – (Publications romanes et françaises, 96). – Genève: Droz.

HENRY, Albert (éd.). 1953. *Les œuvres d'Adenet le Roi. Tome II. Buevon de Conmarchis*. – (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 155e aflevering). – Bruges: De Tempel.

HERBERT, J.A. (éd.). 1944. *The French Text of the Ancrene Riwle, edited from British Museum Ms. Cotton Vitellius F vii*. – (Early English Text Society, 219). – London: Oxford University Press.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JEANROY, Alfred (éd.). 1915. *Les chansons de Jaufré Rudel*. – (C.F.M.A., 15). – Paris: H. Champion.

–. (éd.). 1922. *Les poésies de Cercamon*. – (C.F.M.A., 27). – Paris: H. Champion.

KOLSEN, Adolf (éd.). 1907. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. 2 vols. Halle: M. Niemeyer.

LALANDE, Denis – DELCOURT, Thierry (éd.). 1992. *Le Roman de Tristan en prose. Tome V*. – (T.L.F., 416). – Genève: Droz.

LÅNGFORS, Arthur (éd.). 1912. Huon le Roi, *Le Vair Palefroi*. – (C.F.M.A., 8). – Paris: H. Champion.

LÅNGFORS, Arthur – JEANROY, Alfred – BRANDIN, Louis (éd.). 1926. *Recueil général des jeux-partis français*. – (S.A.T.F., 68). – 2 vols. Paris: E. Champion.

LANLY, André. 1973. *Le Roman de la Rose. Traduction en français moderne*. Paris: H. Champion.

LAVAUD, René (éd.). 1910. "Les Poésies d'Arnaut Daniel". *Annales du Midi* 22, 17-55, 162-179, 300-339, 446-466.

LAVIS, Georges. 1972. *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*. Paris: Les Belles Lettres.

LAZAR, Moshé (éd.). 1966. Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*. – (Bibliothèque française et romane. Série B: éditions critiques de textes, 4). – Paris: Klincksieck.

LECOY, Félix (éd.). 1938. *La 'Bible' au seigneur de Berzé. Édition critique d'après tous les manuscrits connus*. Paris: E. Droz.

–. (éd.). 1973-1975. Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. 2 vols. – (C.F.M.A., 95, 98). – Paris: H. Champion.

– (éd.). 1991. *Le Roman de Tristan par Thomas*. – (C.F.M.A., 113). – Paris: H. Champion.

– (éd.) 1976. Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*. – (C.F.M.A., 92). – Paris: H. Champion.

LECUYER, Sylvie (éd.). 1984. *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi. Roman du XIII^e siècle*. – (C.F.M.A., 107) –. Paris: H. Champion.

LEMAIRE, Jacques Charles. 2004. *Les mécanismes linguistiques de l'évolution sémantique en français*. Liège: Éditions de l'Université.

LEVY, Emil. 1961. *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: C. Winter.

MELANDER, Johan (éd.). 1922. *Guibert d'Andrenas. Chanson de geste*. Paris: H. Champion.

MÉNARD, Philippe (éd.). 1979. *Fabliaux français du Moyen Âge*. – (T.L.F., 270). – Genève: Droz.

–. (éd.). 1970. *Les poésies de Guillaume le Vinier*. – (T.L.F., 166). – Genève: Droz.

MEYER, Paul – LONGNON, Auguste (éd.). 1882. *Raoul de Cambrai, chanson de geste*. – (S.A.T.F., 47). – Paris: F. Didot.

MONTAIGLON, Anatole de – RAYNAUD, Gaston (éd.). 1878. *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*. 6 vols. Paris: Librairie des Bibliophiles.

NEUHAUS, Carl (éd.). 1886. *Adgars Marien-Legenden nach der Londoner Handschrift Egerton 612*. Heilbronn: Henninger.

NEWCOMBE, Terence (éd.). 1972. *Les poésies du trouvère Jehan Érart*. – (T.L.F., 192). – Genève & Paris: Droz & Minard.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NOOMEN, Willem – VAN DEN BOOGAARD, Nico (éd.). 1983-1998. *Nouveau recueil complet des fabliaux*. 10 vols. Assen: Van Gorcum.

OSWALD, Marguerite (éd.). 1975. Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, – (C.F.M.A., 101). – Paris: H. Champion.

PARIS, Gaston (éd.). 1896. "Le Donnei des Amants". *Romania* 25. 497-541.

PASERO, Nicolò (éd.). 1973. Guglielmo IX, *Poesie, edizione critica*. Modena: S.T.E.M.-Mucchi.

PERUGI, Maurizio (éd.). 1978. *Le Canzoni di Arnaut Daniel*. 2 vols. Milano: R. Ricciardi.

POPE, Mildred K. (éd.). 1955. *The Romance of Horn by Thomas*. 2 vols. Oxford: Anglo-Norman Text Society.

RAYNAUD, Gaston – LEMAÎTRE, Henri (éd.). 1914. *Le Roman de Renart le Contrefait*. 2 vols. Paris: H. Champion.

RAYNAUD DE LAGE, Guy (éd.). 1986. *Choix de fabliaux*. – (C.F.M.A., 108). – Paris: H. Champion.

–. 1968. *Le Roman de Thèbes*. – (C.F.M.A., 94-96). – Paris: H. Champion.

RÉGNIER, Claude (éd.). 1966. *Les rédactions en vers de la Prise d'Orange*. Paris: Klincksieck.

REINHARD, John R. (éd.). 1926. *Amadas et Ydoine. Roman du XIII^e siècle*. – (C.F.M.A., 51). – Paris: H. Champion.

RIVIÈRE, Jean-Claude (éd.). 1974-1976. *Pastourelles I*. 3 vols. – (T.L.F., 213, 220, 232). – Genève: Droz.

ROQUES, Mario (éd.). 1970. Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*. – (C.F.M.A., 80). – Paris: H. Champion.

ROUSSINEAU, Gilles (éd.). 1987. *Perceforest. Quatrième partie*. – (T.L.F., 343). – Genève: Droz.

RYCHNER, Jean (éd.). 1966. *Les Lais de Marie de France*. – (C.F.M.A., 93). – Paris: H. Champion.

SALVERDA DE GRAVE, Jean-Jacques (éd.). 1925-1929. *Eneas. Roman du XII^e siècle*. 2 vols. – (C.F.M.A., 44). – Paris: E. Champion.

SINCLAIR, Keith V. (éd.). 1971. *Tristan de Nanteuil, chanson de geste inédite*. Assen: Van Gorcum.

STONE, Louise W. – ROTHWELL, William. 1977-1988. *Anglo-Norman Dictionary*. 2 vols. London: The Modern Humanities Research Association.

SUCHIER, Herman (éd.). 1884-1885. *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*. 2 vols. – (S.A.T.F., 7). – Paris: F. Didot.

SWEETSER, Franklin (éd.). 1974. Jean Renart, *L'Escoufle. Roman d'aventure*. – (T.L.F., 211). – Paris & Genève: Droz.

THORPE (Lewis) (éd.). 1960. *Le Roman de Laurin, fils de Marques le Sénéchal. Text of ms. B.N., f. fr. 22548*. – (University of Nottingham Research Publication, 2). – Cambridge: W. Heffer.

TILANDER, Gunnar (éd.). 1932. *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio*. – (S.A.T.F., 75). – Paris: Société des Anciens Textes français.

TOBIN, Prudence Mary O'Hara (éd.). 1976. *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Édition critique de quelques lais bretons*. – (Publications romanes et françaises, 143). – Genève: Droz.

TOBLER, Adolf – LOMMATZSCH, Erhard. 1925-1976. *Altfranzösisches Wörterbuch*. 10 vols. parus. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

TRETHEWEY, William H. (éd.). 1958. *The French Text of the Ancrene Riwle, edited from Trinity College Cambridge ms. R.14.7 with variants from Bibliothèque nationale ms. fr. 6276 and ms. Bodley 90.* – (Early English Text Society, 240). – London: Oxford University Press.

WALLENSKÖLD, Axel (éd.). 1925. *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre.* – (S.A.T.F., 67) –. Paris: E. Champion.

WARTBURG, Walther von 1922-. *Französisches etymologisches Wörterbuch.* 25 vols. parus. Tübingen-Basel: Mohr-Zbinden,

WIND, Bartina H. (éd.). 1960. Thomas, *Les fragments du Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle.* – (T.L.F., 92). – Genève & Paris: Droz & Minard.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# QUELS MOYENS POUR DIRE LE VRAI?

# SUR LES ORIGINES DE LA CHRONIQUE MÉDIÉVALE[1]

JESSE MORTELMANS
Université d'Anvers

La chronique occupe une place importante dans l'ensemble des écrits médiévaux en langue vulgaire. Malgré la faible attention dont elle a bénéficié dans les aperçus généraux des grands genres de la littérature médiévale, plusieurs études ont démontré que les textes présentent des traits proprement caractéristiques. D'aucuns sont en effet arrivés à dégager des éléments particuliers – que l'on retrouve pour la plupart dans d'autres genres – des textes réunis sous l'appellation de 'chroniques'. Ainsi, Christiane Marchello-Nizia (1986) a illustré, dans un article sur les prologues des historiens médiévaux, la parenté stylistique entre les chroniques et les chartes. Sophie Marnette (1998, 1999) distingue d'autre part des traits caractéristiques de la chronique dans la façon de donner l'histoire, en l'opposant au genre littéraire des chansons de geste. Il est vrai que la chronique médiévale contient des éléments qui figurent dans différents types de textes, mais il y a lieu de se demander en quoi consiste sa spécificité et comment elle en est arrivée à constituer un genre spécifique. L'analyse de ces éléments de genres textuels à première vue inconciliables et en particulier de leur disposition discursive mettra en évidence l'assimilation raffinée des différents outils mis en œuvre par les chroniqueurs dans leur aspiration d'assurer le lecteur / auditeur de la 'vérité' des événements relatés[2].

## LA '*PROSE-VÉRITÉ*' DES CHRONIQUES ET LA FORMULE *D'ENGAGEMENT*

Les chroniques marquent les débuts de la prose française (début XIII^e^ siècle), qui ne prendra son véritable élan qu'au XV^e^ siècle avec l'énorme

[1] Je remercie de tout cœur Walter De Mulder, Virginie Minet-Mahy, Anne Vanderheyden, Theo Venckeleer et Frank Willaert pour leurs conseils précieux. Les erreurs qui subsistent sont de notre fait.

[2] Pour une discussion plus ample sur la fausse objectivité dans les chroniques en moyen français, voir Mortelmans, 2006, qui reprend des éléments de cette contribution.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

entreprise de mise en prose des récits rimés des XII^e^ et XIII^e^ siècles (Stuip, 1988: 179). La prose en langue vulgaire se prêterait à une lecture plus aisée, ce qui n'est pourtant pas forcément le cas pour les chroniques. En effet, la 'phrase de la chronique est le plus souvent longue, dense, d'architecture complexe. Sa lecture et sa compréhension ne sont pas aisées', voilà ce que note Hélène Wolff (1991: 90) à propos du récit historique de Chastelain (1405-1475); la remarque vaut tout aussi bien pour les autres chroniqueurs. La principale raison pour laquelle ceux-ci ont recours à la prose se situe donc à un autre niveau et consiste plutôt, comme l'annoncent les prologues des premières œuvres rédigées en prose, en sa capacité de rendre compte de la réalité, voire de la vérité (Stuip, 1988: 179). Ainsi, Jean le Bel 'imposa et justifia le choix exclusif de la prose-vérité, en l'opposant à la poésie-mensonge: seule garante d'authenticité et de vérité, la prose convient à l'éminente dignité de l'histoire, et à la mission exemplariste qui lui est assignée' (Wolff, 1991: 87).

Toutefois, comme le fait remarquer Sophie Marnette (1998: 209), la prose en tant que telle cesse assez vite d'être considérée comme un indice de vérité. Christiane Marchello-Nizia signale en effet que, à partir de 1300 environ, les prologues de bon nombre de chroniques présentent des 'termes indiquant que ce qui est écrit, c'est *le vrai*, la vérité' (1986: 16). D'autres genres insistent également sur la vérité du récit, mais comme nous le verrons, les chroniqueurs mettent en œuvre nombre d'autres astuces pour corroborer l'effet d'authenticité.

A part ces assertions de dire le vrai, les prologues ont en commun d'être marqués par des formules 'cérémonielles' dans lesquelles l'historien se désigne par *je*, suivi, en apposition, du nom, suivi de son titre ou de sa fonction qui le situent dans un paradigme social précis. Le verbe ou le groupe verbal complétant la formule signifie toujours l'action d'écrire (*metre en prose et ordonner*, *emprendre nouvelle compilaction en stille prosal*, *faire* ou *composer un livre ou histoire en prose*, *rediger et mettre par escrit aucunes recordacions et memores*...) (Marchello-Nizia, 1986: 16). Ainsi, Jean de Joinville (1225-1317) clôt le prologue de la *Vie de saint Louis* par la formule

> En nom de Dieu le tout puissant, *je*, *Jehan sire de Joyngville*, *seneschal de Champaigne*, *faiz escrire* la vie de nostre saint (roy) Looÿs, ce que je vis et oÿ par l'espace de sis anz que je fus en sa compaignie ou pelerinage d'outremer, et puis que nous revenimes. (éd. Corbett, 86, §19, cité dans Marchello-Nizia, 1968: 14)

De même, les prologues des *Chroniques* de Jean Froissart (±1337-après1404) et de la *Chronique* de Mathieu d'Escouchy (1420- après1482) présentent une formule de ce type:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> [...] je *Jehans Froissars, tresoriers et chanonnes de Chimay, me voel ensonniier de metre en prose et ordonner selonch la vraie information* que je ay eu des vaillans honmes, chevaliers et esquiers qui les dittes armes ont aidiet a acroistre [...] (Froissart, 35).

> [...] *Je, Mathieu d'Escouchy homme lay, natif de Quesnoy le Comte*, de Haynnault, issu de par ma mère de noble generacion, et estraint de la ville de Peronne en Vermandois, en laquelle faiz à present ma residance, *ce ayant mis et fermé mon propos de faire, escripre, et composer ung livre, en prose et langaige maternel*, des nobles faiz d'armes, conquestes et haultaines entreprinses qui ont esté faictes en ce dit tres crestien Royalme de France [...] (Escouchy, 2).

Avant 1300, le prologue d'une œuvre historique ne différait pas sensiblement de celui d'un conte, d'un lai ou d'un roman, étant donné que 'jusque là, il arrivait que l'auteur dise son nom [...] mais alors que partout ailleurs il disait *je*, dès lors qu'il énonçait son nom, il passait à *il* et à la troisième personne du singulier' (Marchello-Nizia, 1986: 17-18)[3]. Le fait que l'historien se désigne dorénavant par *je* dans cette formule pourrait dès lors constituer un repère essentiel de la chronique en moyen français[4].

La spécificité de la formule des chroniqueurs par rapport à celles qui figurent dans nombre d'autres œuvres en prose de l'époque réside surtout dans le groupe verbal: dans les chroniques, il s'agit de *escrire... la vérité* et non pas de *translater* comme c'est le cas dans les mises en prose par exemple. En outre, la formule a ceci de particulier qu'elle est identique à la formule introductive des chartes; elle relève donc de la langue juridique. Dans ces chartes, cette formule est un acte de parole performatif, accomplissant l'action qu'elle décrit. Il en va de même pour la formule dans la chronique: 'l'inscription de cette formule à l'initiale d'une œuvre historique est en quelque sorte un geste par lequel *je + nom + fonction* s'engage, devant le tribunal de tout lecteur ou auditeur potentiel, à dire la vérité sur ce qui s'est réellement passé' (Marchello-Nizia, 1986: 20). En entamant son œuvre par cette formule, l'auteur vise à 'convaincre de l'identité des deux procès, «écrire», et «écrire la vérité»' (Marchello-Nizia, 1986: 20).

[3] Christiane Marchello-Nizia donne l'exemple de la *Conquête de Constantinople* de Robert de Clari (±1170-après1216):...*chis qui i fut et qui le vit et qui l'oï le tesmongne, ROBERS DE CLARI, li chevaliers, et* a fait metre en escrit le verité, *si comme ele fu conquise*... (éd. Lauer, §CXX, cité dans Marchello-Nizia, 1986: 17).

[4] La désignation de l'auteur par *je* n'est évidemment pas réservée aux chroniques. Ceci vaut également pour d'autres traits caractéristiques que nous identifierons: ils ne sont pas réservés aux chroniques, cependant leur combinaison au sein d'un seul type de texte constitue la spécificité du genre.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Non seulement donc Marchello-Nizia identifie cette formule comme caractéristique et réservée aux chroniques, elle lui attribue en outre une valeur d'engagement de la part de l'auteur d'énoncer la vérité. Ainsi, l'acte par lequel le chroniqueur se nomme se cristallise en 'un énoncé formulaire qui dès lors devient signe, le signe d'une pratique singulière de l'écriture, d'une *forme littéraire* particulière' (Marchello-Nizia, 1986: 24).

## La chronique médiévale et la chanson de geste: quel point de vue?

Par le biais de son analyse linguistique du point de vue du narrateur dans les chroniques médiévales, Sophie Marnette (1998, 1999) établit une série de caractéristiques dominantes qui permettent de définir les chroniques comme genre et de les opposer à 'l'autre genre «historique» du Moyen Age, celui des chansons de geste' (Marnette, 1999: 174). Or, bien que le thème des chroniques puisse être rapproché de celui des chansons de geste, il importe de signaler qu'il s'agit de deux types de texte complètement distincts. Marnette (1999: 176) spécifie que la différence fondamentale consiste en ce que l'histoire relatée dans les chroniques ne se situe pas dans un passé lointain et fabulé, comme c'est souvent le cas dans les chansons de geste, mais à une période historique précise, parfois même contemporaine de certains lecteurs / auditeurs.

Un des traits dominants que distingue Marnette correspond à ce qu'a constaté Marchello-Nizia (1986) par rapport à l'emploi de la première personne. Il s'est avéré que tous les emplois de la première personne ne sont pas identiques. Ainsi, pour faire référence au narrateur, les premières chroniques (Villehardouin et Clari) emploient 'un *nous* exclusif et autoritaire' (Marnette, 1999: 184) de préférence à *je*. Par ailleurs, pour désigner l'auteur, elles utilisent la 3e personne du singulier, comme l'avait signalé Marchello-Nizia. Or, à partir du XIVe siècle, l'emploi de la première personne du singulier dans les chroniques devient beaucoup plus fréquent: comme il a été dit, c'est le chroniqueur qui, en personne, s'engage à écrire la vérité. Ce *je* 'disant le vrai' se distingue donc clairement de l'emploi de la première personne du pluriel dans les chansons de geste, où le narrateur se met constamment au même niveau que l'auditeur / lecteur en tant que témoin des événements 'RE-présentés' (Marnette, 1999: 176). L'analyse du point de vue dans les différents textes que propose Marnette permet donc de conclure que les emplois de la première personne dans les chansons de geste servent un tout autre but que dans les chroniques[5].

[5] Je remercie Virginie Minet-Mahy de m'avoir signalé qu'en outre, le statut du *je* des chroniques diffère de celui des traités allégoriques (par exemple), où il y a une distinction

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De plus, l'analyse de la focalisation – le ou les points de vue selon lesquels le contenu du récit est filtré (Marnette, 1999: 178) – dans les chansons de geste et les chroniques permet de distinguer le but des deux types de texte et met en évidence l'intention d'objectivité des chroniqueurs. Dans les chansons de geste, l'emploi de l'indicatif présent et de déictiques qui relèvent du *ici-maintenant* donne l'impression que le narrateur est placé à l'intérieur du récit en tant que témoin direct des événements qu'il re-présente pour ses lecteurs / auditeurs. En outre, ceux-ci deviennent eux aussi des témoins potentiels; en témoignent les nombreux impératifs ou verbes à la deuxième personne du pluriel tels que *oiés*, *oïssiez*, *veïssiez*, par lesquels le narrateur s'adresse directement au lecteur / auditeur et qui renvoient en même temps explicitement à la présence physique du public lors de la narration.

Les chroniques par contre sont marquées par l'emploi du passé simple et de l'imparfait. D'autre part, les déictiques référant au *ici-maintenant* des personnages manquent. Dans un sens il est paradoxal, remarque à juste titre Marnette (1999: 181), 'que les narrateurs des chroniques, qui ont été les véritables témoins d'une grande partie des événements qu'ils racontent', ne choisissent pas de les faire revivre mais qu'ils créent plutôt une distance (apparente) afin de les séparer de leur récit, garantissant de ce fait la prétendue objectivité. Cette objectivité est néanmoins fausse par définition, non seulement à cause de ce que 'la sélection même des événements racontés est une preuve de la subjectivité', comme le rappelle Marnette (1999: 187) à la suite de Suzanne Fleischman (1983: 293), mais surtout parce que les chroniqueurs visent bel et bien des buts didactiques et politiques. La plupart des chroniques sont écrites à la demande d'un souverain désireux de faire consigner ses prouesses, et ne rendent dès lors pas fidèlement compte des événements tels qu'ils se sont déroulés.

Marnette insiste sur le caractère informatif, voire politique et didactique des chroniques, par lequel celles-ci se distinguent des chansons de geste qui avaient surtout un but récréatif. De même, Hélène Wolff (1991: 91) décrit le discours historique comme 'le lieu d'un enseignement, d'une pédagogie', ayant constaté que 'la «saveur de doctrine», de chevaleresque et héroïque qu'elle était, s'oriente délibérément vers le commentaire moral, religieux et politique'. Aussi les chroniques ne présentent-elles que très peu de discours directs: le narrateur exerce 'un contrôle strict et constant sur les discours qu'il rapporte' (Marnette, 1999: 177). Dans le but d'instruire le lecteur / auditeur, le narrateur

très nette entre le *je* auteur tel qu'il se présente dans le prologue et le *je* narrateur du récit. C'est en effet le prétendu effacement de cette distinction qui constitue la particularité du *je* des chroniques.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reformule les paroles d'autrui dans ses propres mots, afin de mettre en évidence plutôt les actions qui découlent des décisions prises que leur expression.

## LES CHRONIQUES ET LE STYLE CURIAL

La ressemblance des formules *d'engagement* dans les chroniques d'une part et dans les chartes de l'autre a déjà été signalée par Marchello-Nizia (1986). De même, dans son analyse de la prose narrative française du XV^e^ siècle, Jens Rasmussen (1958) insiste sur l'origine administrative de la spécificité littéraire qui marque de nombreux textes en prose de cette époque. Bien que la prose se propose initialement de rendre compte aussi fidèlement et vraisemblablement que possible du déroulement des événements relatés, la 'simplicité' du récit n'est plus en mesure d'assouvir le goût de plus en plus raffiné du XV^e^ siècle. Rasmussen considère que la prose littéraire du XV^e^ siècle, dépourvue d'une tradition stylistique – les genres de fiction en prose tels que le roman et la nouvelle avaient été peu cultivés dans l'Antiquité – est largement tributaire du style curial. Ce style de prose, pleinement réalisé tant en latin médiéval qu'en français, est issu de la chancellerie du Moyen Age et fut élaboré par les clercs de la *curia Romana*, l'administration centrale de l'église catholique (Rasmussen, 1958: 32).

Le style curial n'est pas en soi un style littéraire, mais constitue plutôt une série de caractéristiques formelles employées dans les documents juridiques et diplomatiques dans un but fonctionnel de la précision de référence et du ton solennel. Dès lors, ce style présente les outils nécessaires pour l'organisation du récit, tels que les formules standardisées qui permettent une rédaction méthodique, et la désignation systématique d'un phénomène par les mêmes expressions tout au long du récit. Le but principal du style curial est la clarté continue du discours. Les auteurs de textes en prose en moyen français ont effectivement tendance à 'adopter la rédaction d'un secrétaire de chancellerie, qui suit les préceptes d'un formulaire' (Rasmussen, 1958: 33).

Dans son étude sur l'influence du style curial en français sur les débuts de la prose curiale anglaise, J. C. Burnley (1986) en identifie les traits principaux. La caractéristique fondamentale du style curial consiste en sa quête perpétuelle de la cohésion textuelle. Avant tout, un style officiel et juridique vise la précision de référence et l'exactitude du sens, d'où les nombreux binômes ou trinômes synonymiques, ou même les séries

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

énumératives pour expliciter et préciser ce que l'on énonce afin de bien faire passer le message[6].

La précision de référence n'a pas trait au seul lexique: il est en effet essentiel de spécifier explicitement la reprise d'un référent qui a été mentionné préalablement dans le récit pour éviter toute confusion. C'est pourquoi les mêmes binômes, trinômes ou séries énumératives sont souvent repris tels quels, pour assurer la cohésion lexicale. Afin d'éviter toute confusion, cette cohésion lexicale est renforcée par l'emploi de déterminants à fonction clairement anaphorique, comme *ledit, l'avant dit, le devant dit, liquels, duquels* etc. C'est cette technique de cohésion que Burnley considère comme la caractéristique essentielle du style curial. Nous en retrouvons effectivement de nombreuses traces dans les chroniques médiévales.

Or, la précision de référence et les outils de cohésion ne sont pas les seuls traits que les chroniqueurs ont empruntés au style curial. Ils se servent également de formules standardisées pour entamer un nouvel épisode et pour (re)mettre en marche le récit. Il s'agit d'adverbes ou de formules-clés qui, placés en début de proposition, signalent une rupture par rapport au contexte préalable. Rychner (1971) a identifié, pour des textes médiévaux littéraires, quels sont ces adverbes qui, positionnés en attaque de phrase, opèrent une rupture, à la différence de leur emploi au milieu de la phrase.

L'analyse de Colombo Timelli (1991) des attaques de chapitre dans trois romans en prose du XV^e^ siècle démontre que 'les remarques de Jean Rychner [...] demeurent globalement valables malgré la distance de deux siècles qui sépare *la mort le roi Artu* d'un côté et [les trois romans analysés] de l'autre' (Colombo Timelli, 1991: 134). Ainsi, dans les attaques de chapitre en proposition temporelle avec verbe *à aspect achevé*[7] (passé composé, plus-que-parfait et passé antérieur) 'le prédicat de la phrase précédente devient la «circonstance» de la proposition principale qui suit', celle-ci reprenant le procès de la même phrase (Colombo Timelli, 1991: 126). Elle donne un exemple de *Jehan d'Avennes:*

> [...] heure de disner approucha, tables furent drechies et aprez laver la dame s'assist, tandis que *ses dames laverent* pareillement. (chapitre XI)
> [suit la rubrique du chaptire XII]

[6] Notons que nous en avons même une illustration dans la formule *d'engagement* de Mathieu d'Escouchy: *faire, escrire et composer ung livre.*

[7] Par opposition aux propositions temporelles à aspect parallèle (imparfait et passé simple).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> *Quant les dames et damoiselles orent lavé*, chascune s'assist a table seloncq son estat. (chapitre XII) (éd. Finoli, cité dans Colombo Timelli, 1991: 126)

Par ailleurs, dans son étude sur le passé composé en ancien français, Anne Vanderheyden (1986: 501) note pareillement que 'l'emploi de ce temps marque les temps forts de la citation: introduisant ou terminant une phase discursive, le passé composé est un temps clé du discours'. Il s'avère que ce qu'a démontré Vanderheyden pour l'ancien français vaut toujours dans la prose en moyen français: les exemples tirés du texte de Commynes (fin XV$^{e}$, début XVI$^{e}$ siècle) font apparaître que l'emploi d'un verbe à *aspect achevé* opère une rupture semblable, le passé composé ou le passé antérieur relancent le récit après un détour discursif et ceci tant au niveau du récit

> Et alla ledict seigneur de Chaumont avec bon nombre de gens jusques à Rouvres, sans porter dommaige au pays, et amena madame de Savoye et tout son train en la plus prochaine place en l'obeissance du roy.
> Quant ledict seigneur despescha le dernier messaige de ladicte dame, il estoit jà party de Lyon, où il s'estoit tenu par l'espace de six moys pour saigement desmesler les entreprises dudict duc de Bourgongne sans rompre la trève. (Commynes: tome II, 126)

qu'au niveau des commentaires de la part de l'auteur

> J'ay esté long en ce propoz, et est temps que je retourne au myen. (Commynes, tome I, 55).

Rasmussen (1958) ainsi que Marnette (1998: 97) insistent sur l'importance qu'ont les formules qui réfèrent à l'activité de la narration pour la structuration du récit. Il ne s'agit pas uniquement de la formule énonçant l'engagement de l'auteur, identifiée par Marchello-Nizia comme caractéristique des chroniques, mais de toutes les formules par lesquelles il est fait allusion à la narration (*Or vos avons conté, comme vous avez ouy, comme je vous diray ci apres* etc.). Nous avons exposé ailleurs (Venckeleer & Mortelmans, 2004) l'évolution dans des textes du Moyen Âge tardif de la valeur de signal des formules 'narratives' décrites par Marnette et les formules 'administratives' décrites par Rasmussen. Il s'est avéré que dès les plus anciennes chroniques, ces formules se trouvent à des endroits-clés du récit dans un but structurant, tels le début ou la fin d'une unité thématique, comme par exemple un paragraphe ou un chapitre.

> Et demora la roine ençainte et priés que sus ses jours: ce fu de une fille qui ot nom Issabiel, et puis fu dame de Couci, *ensi que vous orés recorder avant en l'istore*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Qant tout chil que li rois voloit mener avoecques lui furent venu a Londres, et la navie toute preste, et chil ordonné qui garderoient le pais et la frontiere d'Escoce, li rois entra en son vassiel [...]. (Froissart, 286)

Toutefois, dans les chroniques plus tardives, on retrouve les mêmes expressions stéréotypées, mais leur rôle est moins défini: elles apparaissent non seulement aux extrémités des unités thématiques, comme dans les chroniques plus anciennes, mais également au beau milieu des paragraphes.

> Toutesfoiz il y besongnoit peu et se tenoit comme solitaire; et sembloit plus qu'il feïst par obstination ce qu'il faisoit que autrement, *comme vous entendrez*. Car la douleur qu'il eut de la perte de la première bataille de Granson fut si grande et luy troubla tant les esperitz, qu'il en tumba en grand malladie. (Commynes: tome II, 218)

Précisons que tous ces éléments constitutifs du style curial que nous avons énumérés sont, dans une certaine mesure, caractéristiques de la plupart des textes en prose en moyen français; aucun de ces éléments n'est par conséquent réservé au genre littéraire des chroniques. Cependant, l'emploi que font les chroniqueurs des outils discursifs fait apparaître clairement qu'ils les manient consciemment de façon à accorder à leurs récits un aspect d'authenticité que garantirait la langue administrative.

## QU'EST-CE DONC QUE LA CHRONIQUE MÉDIÉVALE?

Nous disposons à présent de plusieurs pistes possibles pour définir la spécificité littéraire des chroniques médiévales. Les différentes approches présentées identifient certes des éléments essentiels de ce qui pourrait constituer le 'genre littéraire' de la chronique médiévale, bien que la provenance des traits caractéristiques soit très diversifiée. La formule 'cérémonielle' par laquelle le chroniqueur s'engage à conter la vérité est sans aucun doute reprise des écrits juridiques, tandis que les formules qui font référence à l'activité de la narration proviennent de genres narratifs. Or, l'emplacement clair et précis de ces formules aux endroits-clés du récit, ainsi que l'emploi d'adverbes structurants et de séquences signalant une rupture à ces mêmes endroits, relèvent du narratif comme de l'administratif. Les éléments du narratif ont donc été maintenus formellement, mais ils sont insérés dans le système rigoureux des signaux textuels structurants tel qu'il s'est développé dans les textes en prose.

Le genre littéraire de la chronique médiévale n'est donc pas un genre exclusivement narratif ni exclusivement 'curialisant'. L'influence

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

importante de l'orientation curiale sur la prose médiévale, ainsi que le souci de clarté découlant du projet 'politico-didactique' feraient plutôt pencher la balance du côté administratif. Toutefois, lorsque les signaux textuels structurants se détachent des endroits-clés du récit, ils perdent leur valeur de signal. Leur présence dans le texte ne relève désormais plus d'un souci de clarté ou de vraisemblance quelconque: les formules sont devenues le signe d'un genre pleinement littéraire qui, par tradition, dit le vrai.

## RÉFÉRENCES

### *Textes*

Jean FROISSART. *Chroniques*. Ed. du premier livre. DILLER, G. T. 1972. Dernière rédaction du premier livre. Ed. du ms. de Rome, Reg. lat. 869. Genève: Droz.

Mathieu d'ESCOUCHY. *Chronique*. Ed. DU FRESNE DE BEAUCOURT. 1863-1864. 3 vols. (Société de l'Histoire de France). Paris.

Philippe de COMMYNES. *Mémoires*. Ed. CALMETTE, J – DURVILLE, G. 1924-1925. 3 vols. Paris.

### *Références*

BURNLEY, J. D. 1986. «Curial Prose in England». *Speculum* 61/3. 593-614

COLOMBO TIMELLI, Maria. 1991. «Les attaques de chapitre dans trois romans du XV^e^ siècle: *Jehan d'Avennes, La fille du comte de Pontieu, Saladin*». In: CIGADA, Sergio – SLERCA, Anna (éds). 1991. *Rhétorique et mise en prose au XV^e^ siècle. Actes du VI^e^ Colloque International sur le Moyen Français. Milan, 4-6 mai 1988*. Vol. II. 105-135. Milan: Vita e Pensiero.

FLEISCHMAN, Suzanne. 1983. «On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages». *History and Theory, Studies in the Philosophy of History* 23. 278-310.

JAUSS, Hans Robert. 1970. «Littérature médiévale et théorie des genres». *Poétique* 1. 79-101.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane. 1986. «L'historien et son prologue: Forme littéraire et stratégies discursives». In: POIRION, Daniel (éd.). 1986. *La chronique et l'histoire au moyen-âge*. 13-25. Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne.

MARNETTE, Sophie. 1998. *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*. Bern: Peter Lang.

–. 1999. «Narrateur et point de vue dans les chroniques médiévales: une approche linguistique». In: KOOPER, Erik (éd.). 1999. *The Medieval Chronicle. Proceedings of the 1st International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht, 13-16 July 1996*. (Costerus New Series 120.) Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 174-190.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MORTELMANS, Jesse. 2006. «*Escrire et mettre par memoire*. La fausse objectivité dans les chroniques en moyen français». In VAN HEMELRYCK, Tania – VAN HOOREBEECK, Céline (éds.). *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Age. Actes du 2e colloque international du GRMF, Louvain-la-Neuve, 12-14 mai 2005*. Turnhout: Brepols. 239-250.

RASMUSSEN, Jens. 1958. *La prose narrative française du XVe siècle. Etude esthétique et stylistique*. Copenhague: Munksgaard.

RYCHNER, Jean. 1970. *L'articulation des phrases narratives dans la 'Mort Artu'*. Genève: Droz.

STUIP, R. E. V. (éd.). 1988. «Prozaschrijvers en Rhétoriqueurs». In: STUIP, R. E. V. (éd.). 1988. *Franse Literatuur van de Middeleeuwen*, Muiderberg: Coutinho. 171-183.

VANDERHEYDEN, Anne. 1986. «Le passé composé en ancien français: un temps clé du discours?». *Neophilologus* 70. 495-503.

VENCKELEER, Theo & MORTELMANS, Jesse. 2004. «Écrire pour un auditeur ou pour un lecteur?». In: KOOPER, Erik (éd.). 2004. *The Medieval Chronicle III. Proceedings of the 3d International Conference on the Medieval Chronicle. Doorn/Utrecht, 12-17 July 2002*. 171-183. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.

WOLFF, Hélène. 1991. «Prose historique et rhétorique: Les *Chroniques* de Chastelain et Molinet». In: CIGADA, Sergio – Anna SLERCA (éds). 1991. *Rhétorique et mise en prose au XVe siècle. Actes du VIe Colloque International sur le Moyen Français. Milan, 4-6 mai 1988*. Vol. II. 87-104. Milan: Vita e Pensiero.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE COMPLÉMENTEUR DES COMPLÉTIVES ENCHÂSSÉES

YORIO OTAKA
Université d'Osaka et Université Otemae

À propos de l'usage français actuel, Grevisse signale dans son *Bon usage* (1980: 1329-30) l'existence de deux constructions grammaticales enchâssées. D'une part, il fait état de l'emploi '*que* (pronom relatif objet direct) – S – V – *qui* (pronom relatif sujet) – S – V' et d'autre part de la construction '*que* (pronom relatif objet direct ou attribut) – S – V – *que* (conjonction) – S – V'. Un exemple du premier type (figure chez Alain, 1956: 1106[1]):

Par une chance **que** je n'ose dire **que** je mérite

Pour le second type on évoquera la phrase de Verlaine[2] (1958: 69):

La chose envolée / **Qu**'on sent **qui** fuit d'une âme en allée

Ces structures existent toutefois de longue date, comme l'atteste Brunot dans son *Histoire de la langue française des origines à 1900. T. 1.* (Brunot, 1913: 345). Celui-ci les désigne comme 'phrases doublement relatives'. Pour l'époque médiévale, Batany (1972: 249) parle de 'systèmes imbriqués', Buridant (2000: 600) de 'relative déterminative suivie d'une substantive', et Martin et Wilmet (1980: 254) d' 'enchâssement d'une complétive dans une relative' pour *Alexis* (Type I. 2. 2.).

A cet égard, Buridant cite le cas d'Yvain[3], v. 1345 (Type II. I. 1.):

Del cors **qu**'il voit **qu**'an enfuet

tandis que Martin et Wilmet reprennent Guillaume Alexis[4], vv. 293-4 (Type I. 1. 2. 2.):

Tel avec moi souvent repaire / **Que** bien vouldroie **qu'il** fust ailleurs

Or, ce *que* introduisant la phrase est interprété différemment: par Hasenohr (1993: 108) comme 'simple ligature relative, apte à toutes les

[1] Alain 1956. *Propos*. Paris: Gallimard.
[2] Verlaine, P. 1958. *Art poétique*. 69. Paris: Colin.
[3] Chrétien de Troyes. 1960. *Les romans de Chrétien de Troyes*. IV. *Le chevalier au lion (Yvain)*. Ed. par Roques, M. Paris: Champion.
[4] Alexis, Guillaume. 1896. «Les saints du monde». In: *Guillaume Alecis. Œuvres poétiques*. Ed. par Piaget, A. – Picot, E. T. 1. 1968. Vv. 293-294. – (Société des anciens textes français 37, 3 vol.). – Paris: Firmin Didot.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fonctions (relatif universel)', par Le Bidois (1935: 322) comme 'conjonctif en fonction d'objet', par Rheinfelder (1976: 168) comme 'Neutrum' pour le cas de Joinville. Ce *que* sous conjonction, adverbe et pronom est interprété par le *TLF* (1990: 129) comme introduisant une 'complétive imbriquée'.

Chaque construction comporte deux complétives: la première d'entre elles avec V1 et la seconde avec V2. Nous allons traiter des premières complétives, classées en deux catégories, respectivement énonciatives et interrogatives

## I. Complétives énonciatives

### I.1. Relatif + relatif

I.1.1. **que** pronom relatif objet – V – **qui** pronom relatif sujet

1. ce **que** je croy **qui** ne plait mie à Dieu (Joinville[5])
2. des gentilz-hommes de la Beausse, **que** l'on dit **qui** sont deux à un cheval (Bonaventure[6])
3. un caractère **que** je puis dire **qui** n'a point déplu (Racine[7])
4. une feuille **qu**'on dit **qui** paraît toutes les semaines (Voltaire[8],)
5. la chose envolée / **Qu**'on sent **qui** fuit d'une âme en allée (Verlaine)
6. malgré le mal **que** personne ne peut contester **qui** existe (Faguet)

I.1.2. **que** pronom relatif objet – V – **qu'il** ('qui') pronom relatif sujet

1. por cest home **que** je cuidoie **qu'il** fust morz (Queste[9])
2. Tel avec moi souvent repaire / **Que** bien vouldroie **qu'il** fust ailleurs (Alexis)

I.1.3. **que** pronom relatif objet – V – **don** adverbe interrogatif

1. cest duel **que** ne sai **don** vos nest (Yvain v. 5242)

I.1.4. **[que]** omis pronom relatif objet – V – **qui** pronom relatif sujet

1. avec ceulx **[que]** y a **qui** sont perduz (Bueil[10])

[5] Joinville. 1914. *Histoire de Saint Louis*. Ed. par de Wailly, N. 8. V. 22. Paris: Hachette.

[6] Bonaventure. 1965. «Les nouvelles recreations et joyeux devis de feu Bonaventure des Periers». In: *Conteurs français du XVIe siècle*. Ed. par Jourda, P. 510. – (Bibliothèque de la Pléiade 177) – Paris: Gallimard.

[7] Racine. 1995. «Mithridate. Préface». In: *Théâtre complet*. Paris: Bordas.

[8] Voltaire. 1834. «Correspondance à Marmontel, le 16 juin 1749». In: *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale* t. XLIV. 5-8. Paris: Armand-Aubrée.

[9] *La queste del saint Graal*. 1972. Ed. par Pauphilet, A. Ll. 17-18, 122. Paris: Champion.

[10] Bueil, Jean de. *Le jouvencel*. Ed. par Lecestre, T. 1. L. 1887. 45. Paris: Renouard.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 1.2. Relatif + conjonction 'que'

I.2.1. **que** pronom relatif objet –V – **que** conjonction

1. del cors **qu**'il voit **qu**'an enfuet (Yvain v. 1245)
2. ce fut la vengeance / **Qu**'on crut **qu**'un tel discours méritait (La Fontaine[11])
3. Je demande une grâce **que** je crains **qu**'on ne l'accorde pas (Montesquieu[12])
4. Sa mère **que** j'avoue **que** je redoute fort (Montherlant[13])
5. Par une chance **que** je n'ose dire **que** je mérite (Alain[1])

I.2.2. **que** pronom relatif attribut – V – **que** conjonction

1. pour mes chevaux **qu**'il me semble **que** c'est moi-même (Molière[14])
2. l'homme **que** les autres imaginent **que** nous sommes, ou avons été (Maurois[15])

## I.3. Relatif prépositionnel + conjonction que

I.3.1. **à qui** – V – **que** conjonction

1. d'un chien **à qui** on sait **que** sont étrangères / toutes les conceptions des hommes (Proust[16])

1.3.2. **duquel** – V – **que** conjonction

1. le vieux curé Chélan, **duquel** il voyait bien **que** dépendait son sort à venir (Stendhal[17])

## I.4. Relatif don / dont – V – qui pronom relatif sujet

1. vers celui **don** ele savoit / **qui** suens avoit esté toz dis (Charrete[18])
2. le plus couart hardi, **dont** je croy **qui** leur peust tollir (OUL 61c[19])

[11] La Fontaine, J. de. 1962. *Fables choisies mises en vers*. Ed. par Gouton, G. XI VII. Vv. 88-89. 308. Paris:Garnier.

[12] Montesquieu. 1973. *De l'esprit des lois* I. Préface. 5. Paris:Garnier.

[13] Montherlant. 1972. «Un incompris. Scène I». In: *Montherlant. Théâtre*. 321. Paris: Gallimard.

[14] Molière. 1993. «L'Avare. III VII». In: *Œuvres complètes* II. 287. Paris: Bordas.

[15] Maurois, A. 1970. *Mémoires. Première partie: les années d'apprentissage* I. *Le paradis terrestre*. Paris. 10.

[16] Proust, M. 1988. *A la recherche du temps perdu* II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* II, 11. Paris: Gallimard.

[17] Stendhal, 1955. *Le rouge et le noir*. Ch. 5. 20. Paris: Champion-Garnier.

[18] Chrétien de Troyes. 1958. *Les romans de Chrétien de Troyes. Le chevalier de la charrette*. Ed. par Roques, M. Ll. 4188-4189. Paris: Champion.

[19] OUL: *Roman de Troie la grant*, ms. à l'Université Otemae, Nishinomiya, Japon, 61c.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**I.5.** **où** adverbe relatif – V – **que** conjonction
**1.** dans la chambre des palombes, **où** tu voulais toujours / **que** nous emportions notre goûter (Mauriac[20])

## II. Complétives interrogatives

**II.1.** V – **qui** pronom relatif sujet
**1.** **Qui** croyez-vous, mon cher, **qui** parle de la sorte? (Musset[21])
**II.2.** V – **que** conjonction
**1.** **Que** crains-tu donc **qu'**il m'apprenne? (Vigny[22])
**II.3.** **Où**
**1.** **Où** çà dites-vous **qu'**il fait mauvais temps? (Proust[23])

De ce type de structures enchâssées (Type I.1.), Littré (1957: 513) dit qu'elle est 'vive et très commode' et 'qu'il serait fort utile de la remettre en honneur'. Vaugelas (1970: 101-2), au contraire, préfère la construction infinitive. Pour illustrer cette position, on reprendra l'exemple de Verlaine. Celui-ci devient alors 'qu'on sent fuir'. Grevisse (1980: 1329) également privilégie la construction infinitive ou avec 'dont' (Type I. 4), ainsi que l'incise: 'ces pièces que, lui ai-je dit, j'aimais'.

À propos des stades anciens de la langue, Sneyders de Vogel (1919: 194) constate l'existence du type I.1. Quant à Ménard (1968: 48), il remarque que 'à la différence du FM, l'AF n'hésite pas à rapprocher relatives et complétives ou à substituer une relative à la complétive attendue'.

Comme on peut voir dans le tableau ci-dessus, la première catégorie, celle des complétives énonciatives, peut être subdivisée en cinq types selon que le premier terme est *que*, *à qui*, *duquel*, *don / dont* ou *où* suivi d'un second terme *qui* ou *que*.

Ainsi, le premier terme de la complétive pourra être désigné sous le terme 'complémenteur', d'après le 'complementizer' de Jones (1996: 507-8). Mais deux types de la seconde catégorie – dont et duquel – se passent de ce 'complémenteur[24]'.

[20] Mauriac, F. 1946. *Thérèse Desqueyroux*. Ll. 12-13. 40. Paris: Le Livre moderne illustré.

[21] Musset, A. de. 1957. «Sur la Paresse». In: *A. de Musset. Poésies complètes*. 410. Paris: Gallimard.

[22] Vigny. 1993. «Stello». In: *Œuvres complètes* II. *Prose*. 628. Paris: Gallimard.

[23] Proust, M. 1988. *À la recherche du temps perdu* II, *Le côté de Guermantes*, II, 1, 637. Paris: Gallimard.

[24] Ajoutons que les complétives, attestées par ailleurs aussi en danois (Jespersen, 1921), sont nommées 'geschrängt', 'croisées' à propos de l'allemand (Engel, 1988: 300-2) et 'embedded' (Jones, 1996: 507-8) ou relatives complexes (Godard, 1988: 83) à propos de l'anglais.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## CONCLUSION

Le 'complémenteur', désignant un ensemble constitué par le pronom relatif avec ou sans préposition, le pronom interrogatif ou l'adverbe relatif, introduit les complétives enchâssées françaises, distribuées en deux catégories, dont on a vu ci-dessus que la première comporte cinq types et la seconde trois types. Et cette dénomination à la fois simple et concise servirait donc fort bien à préciser ce système syntaxique complexe.

## RÉFÉRENCES

BATANY, J. 1972. *Français médiéval: textes choisis, commentaires linguistiques, commentaires littéraires, chronologie phonétique*. Paris: Bordas.

BRUNOT, J. 1913. *Histoire de la langue française des origines à 1900*. T. 1. *De l'époque latine à la Renaissance*. Paris: Colin.

BURIDANT, Cl. 2000. *Grammaire nouvelle de l'ancien français*. Paris: Sedes.

ENGEL, U. 1988. *Deutsche Grammatik*. Heidelberg. 300-302.

FAGUET, E. 1913. *Initiation philosophique*. Paris. 115.

GODARD, D. 1988. *La syntaxe des relatives en français*. 82. Paris: Editions du CNRS.

GREVISSE, M. 1980. *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la lange française d'aujourd'hui*. Gembloux: Duculot.

HASENOHR, G. Voir RAYNAUD DE LAGE

JESPERSEN, O. 1921. *De to hovedarter av grammatiske forbindelser*. København: Lunos.

JONES, M. A. 1996. *Foundations of French Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press. 507-508.

LE BIDOIS, G. et R. 1935. *Syntaxe du français moderne*. Paris: Picard.

MARTIN, R.–WILMET, M. 1980. *Syntaxe du moyen français*. Bordeaux: Sobodi.

MÉNARD, Ph. 1968. *Syntaxe*. Bordeaux: Sobodi.

RAYNAUD DE LAGE, G. 1993. *Introduction à l'ancien français. Nouvelle édition revue par G. Hasenohr*. Paris: Sedes.

RHEINFELDER, H. 1976. *Altfranzösische Grammatik* 2. München: Hueber.

SNEYDERS DE VOGEL, K. 1919. *Syntaxe historique du français*. Groningue-La Haye.

VAUGELAS, Cl. F. 1970. *Claude Favre de Vaugelas. Remarques sur la langue françoise*. Ed. par STREICHER, J. Genève: Slatkine Reprints.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# ENCORE LE *CHEVALIER DE LA CHARRETE*, V. 12

## *LI FUNS / LI FEUZ / LE FU* ET *LES VANZ (LES VENZ) / LI VENS (LI VANZ)*

BARBARA N. SARGENT-BAUR
Université de Pittsburgh

Depuis plus d'un siècle les chercheurs sont ou bien perplexes ou bien stimulés face à ce vers qui se lit dans le prologue du *roman de la Charrete*. C'est un vers figurant dans la série d'éloges que Chrétien de Troyes prononce à l'adresse de sa protectrice, tout en feignant de ne pas la louer lui-même[1]. Loin de lui la pensée de *losangier* sa dame! (Pourtant si quelqu'un d'autre venait à lui offrir la *losenge* qui s'ensuit, Chrétien ne pourrait que l'approuver.)[2] Pour ce qui est du compliment 'emprunté' contenu dans la phrase dont fait partie le v. 12, la notion de base est celle-ci: la comtesse est *la dame qui* passe [l'emporte en excellence sur] *totes celes qui sont vivanz* (vv. 9-10), tout comme X surpasse les vents – ou bien comme le vent surpasse X. Les difficultés qu'offre le v. 12 sont de plusieurs ordres: diplomatique, lexicographique, syntaxique et enfin esthétique et intellectuel. Cet essai, qui mettra à contribution une éventuelle source non mentionnée jusqu'à présent, se veut une tentative de solution de ce problème textuel.

Les lecteurs et les éditeurs modernes du *Chevalier de la charrete* ne sont pas les premiers à trouver déroutant le passage en question; les variantes dans les manuscrits contenant le prologue[3] témoignent de la perplexité des copistes.

[1] Pour une analyse fine et nuancée de ce prologue, voir K. Uitti (1984: 282-285).

[2] Il est bien possible que Chrétien ait visé son collègue et rival Gautier d'Arras, qui préluda à *Ille et Galeron* en adressant à sa protectrice l'impératrice Béatrix des compliments hyperboliques prolongés sur quelque 130 vers; voir l'observation d'A. Fourrier (1960: 206-207), qui suggère provisoirement une allusion à Gautier de la part de Chrétien; à lire aussi celles de J. Rychner (1972: 263-271), dans un article où ce rapport est proposé avec plus d'assurance. Y. Lefèvre, éditeur récent d'*Ille et Galeron* (1988: 231, note sur les vv. 79-102), affirme sans ambages que 'Ces louanges que prodigue Gautier sont trouvées exagérées par Chrétien de Troyes qui s'en moque dans le prologue du *Chevalier de la Charrete*, vers 1 à 20. '. Ch. Méla tient compte très brièvement de cette allusion (voir Poirion 1994: 1256).

[3] Les manuscrits conservant l'œuvre du romancier font l'objet d'un article de T. Nixon (1993: I, 9-15). Pour les copies de la seule *Charrete* on peut consulter A. Foulet et K. Uitti (1989: XXXIV-XXXVI) et Ch. Méla (1992: 28-29).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Voici la liste des copies de la *Charrete*:

A Chantilly 472 (le prologue manque).
C Paris BNF, f.fr. 794 (la copie de Guiot).
E Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, M.III.21.
F Paris BNF, f.fr. 1450 (le prologue manque).
G Univ. de Princeton, Garrett 125; contient les vv. 1-288 et d'autres fragments.
I Paris, Institut de France 6138; trois courts fragments (le prologue manque).
T Paris, BNF, f.fr. 12560
V Vatican, Regina 1725 (le prologue manque).

Pour le v. 12 on a donc affaire à quatre mss.: C, E, G et T. Voici les leçons:

C: Si con li funs passe les vanz (Qui vante en mai ou en avril)
E: Tant comme li feuz passe les venz...
G: Tant com le fu passe li vens (Qui en mai vente u en avril)
T: Tant com li funs passe li vanz...

Qu'est-ce que Chrétien a voulu dire en composant ce vers?

D'entrée de jeu, on peut avancer que le romancier, bien qu'un peu obscur ou elliptique par endroits, n'avait pas l'habitude de sombrer dans l'incohérence ni dans le non-sens; une bonne partie des difficultés que présentent ses romans sont attribuables aux copistes. Pour ce qui est du vers en question (mis, on se le rappelle, dans la bouche de *tex*, flatteur éhonté et anonyme), il est serti dans l'éloge de sa protectrice, dont Chrétien a dû compter sur la finesse. Malgré son élégant badinage, le poète avait naturellement tout intérêt à se faire comprendre d'elle sans ambiguïté. La préexcellence de la comtesse est affirmée deux fois: *tex* pourrait déclarer qu'elle surpasse toutes les (autres) dames vivantes (avec les vv. 12-13 à l'appui, nous y reviendrons), et le poète se demande à lui-même:

Dirai je: tant comme une jame
Vaut de pelles et de sardines
Vaut la contesse de reïnes? (vv. 16-18)

Non, répond-il, il n'en dira rien; pourtant c'est vrai malgré lui. Cette deuxième comparaison est claire; c'est la première qui fait difficulté, du moins pour le lecteur moderne. Le problème est double, d'ordre lexical et d'ordre grammatical.

Du point de vue syntaxique, il s'agit d'identifier le sujet et le régime direct du verbe. La leçon de C est possible: *li funs passe les vanz qui vante*...: sujet (sing.) / verbe (sing.) / régime direct (pl.) / pronon relatif /

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verbe (sing.). C'est là une construction peu fréquente mais qui pourtant se trouve ailleurs dans l'œuvre du romancier[4]. La même observation tient pour E (laissant de côté pour l'instant le mot *feuz*). Dans G *li vens* est à n'en pas douter le sujet du verbe *passe*, dont *le fu* est le régime. La leçon de T est nettement impossible, *li funs* et *li vanz* étant tous deux au nom. sing. (Aurait-on affaire ici à une simple erreur du copiste? Celui-ci se trouvait-il découragé devant un modèle qu'il ne comprenait pas?) T éliminé, le choix est entre deux structures: *li funs passe les vans qui vante / li feuz passe les venz qui vente*, ou bien *le fu passe li vens qui vente* (ce qui équivaut à * *li vens passe le fu*). L'un et l'autre arrangement donnerait une syntaxe acceptable. Et le sens?

Le mot *passe* ne fait pas difficulté, bien que dans l'œuvre de Chrétien il ne figure que six fois sur 169 dans le sens de 'surpasser' selon la concordance de M.-L. Ollier *et al*[5]. Par contre, c'est le mot *funs, feuz, fu* qui constitue depuis longtemps la pierre d'achoppement pour éditeurs, traducteurs et critiques. Pour ce qui est de l'usage qu'en fait ailleurs notre poète, on constate que ce mot est de loin plus rare que *passer*; M.-L. Ollier ne le repère que deux fois, ici et dans *Cligés*, v. 596, où il a nettement le sens de 'fumée'[6]. Faut-il comprendre 'zéphyr' (Frappier, 1970:

[4] D. Poirion, éd. (1994; 1256, n. 2). Au même endroit ce chercheur nous invite à noter 'l'association du vent et de la *fume* dans un vers de François Villon: *Vostre doulx oeil sa malice rabat, / Ne plus ne moins que le vent fait la fume*», *Le Testament*, v. 1396-1397...'. Il importe de remarquer que dans les vers de Villon il s'agit d'un vent que rabat la fumée, non pas d'un vent qui la surpasse.

[5] Deux de ces exemples figurent dans le Prologue en question (v. 10, v. 12); en voici les autres, cités d'après la copie de Guiot:

c'est un veissiax qui a passez
toz ces qui onques furent fet, (*Lancelot*, vv. 1884-1885)
... a merci venir l'estuet,
come l'aloe qui ne puet
devant l'esmerillon durer,
ne ne s'a ou aseürer
puis que il la passe et sormonte (*L.*, vv. 2743-2748)
... certes il [=Lanceloz] valt bien un millier
de tex a en cest chanp assez;
que il a vaincuz et passez
trestoz les chevaliers del monde,
qu'il n'i a un qu'a lui s'aponde. (*L.*, vv. 5988-5992)
Molt m'a uns jaianz domagié
qui voloit que je li donasse
ma fille qui de biauté passe
totes les puceles del monde. (*Yvain*, vv. 3846-3849)

A noter que, sur six occurrences mentionnées, cinq proviennent de la *Charrete* (=*Lancelot*), un seul d'un autre roman, *Yvain* – que Chrétien avait sur le métier en même temps.

[6] Mes li uns a de l'autre honte, [c'est-à-dire Alixandres et Soredamors]
Si se cuevre et çoile chascuns,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

27), 'fumées qu'exhale le sol' (Uitti, 1984: 291), 'Foehn' (Foerster, 1899: 361-362; Kibler, 1981: 3; Poirion, 1994: 507), 'effluves du sol' (Foulet et Uitti, 1989: 3), 'parfum' (Méla, 1992: 41)?[7]

La logique exige (et Chrétien, clerc, passé par le *trivium*, était logique aussi bien que lyrique) qu'il y ait un rapport compréhensible entre sujet, verbe et régime, et que les deux éléments d'une comparaison possèdent un ou plusieurs traits communs (Uitti, 1984: 283-284). La comparaison des vv. 16-19 peut nous servir de guide: autant une gemme vaut de perles et de sardoines, autant la Comtesse vaut de reines. On constate un équilibre dans les deux propositions: la gemme appartient à la même catégorie que les perles et les sardoines: ce sont toutes des joyaux, mais de valeur différente. Il faudrait une quantité – non précisée – de celles-ci pour atteindre au prix de celle-là. Il en est de même pour la comtesse et les reines: ces dames de très haut rang se ressemblent dans une certaine mesure, mais il faudrait plusieurs reines pour parvenir au mérite de cette seule comtesse.

Ayant relu ce passage, retournons au v. 12. Ici encore il s'agit vraisemblablement de deux phénomènes partageant des traits communs. Le *funs* / *feuz* / *fu* surpasse les vents / est surpassé par le vent. *Funs*, *fum* a plus d'un sens en ancien français; dans l'autre occurrence chez Chrétien le mot a, nous l'avons vu, le sens de 'fumée'. Pour des raisons d'ordre sémantique on peut rejeter le *feuz* du ms. **E**: comment le feu pourrait-il surpasser les vents, et souffler?[8] Dans les mss. **C** et **T** on rencontre *li funs*, au cas sujet; et si *li funs* veut dire 'la fumée' on obtient deux éléments comparables: ce sont tous deux des phénomènes atmosphériques et qui, en plus, sont respirables (mais avec plus ou moins de plaisir). Pour ce qui est de la logique, cependant, on arrive à un non-sens: comment la fumée serait-elle supérieure au vent qui souffle en mai ou en avril?

K. Uitti s'est attaqué à ce problème avec beaucoup d'adresse en signalant (1984: 276-277) que dans le seul ms. **G** figure *le fu*, au cas régime.

Si que n'an pert flame ne funs
Del charbon qui est soz la cendre. (*Cligés*, vv. 594-597)

[7] Pour *fumer* on trouve aussi deux occurrences:
Estanceles ardanz an [=des heaumes] saillent
Ausi come de fer qui fume,
Que li fevres bat sor l'anclume. (*C.*, vv. 4030-4032)
... par li meïsmes [=Laudine] s'alume
ensi come li feus qui fume
tant que la flame s'i est mise,
Que nus ne la soufle n'atise. (*Y.*, vv. 1779-1782)

[8] On peut toujours se douter d'une faute de copiste.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il est vrai qu'on s'attendrait à un *titulus* (=**fum*), oublié peut-être par le scribe. Quoi qu'il en soit, le vers dans G offre une leçon satisfaisante de tous points de vue. Le vent qui souffle au printemps est, selon le poète, à préférer, et de beaucoup, à la fumée / aux fumées, que ce soient des fumées montant de cheminées, des brumes, des vapeurs, du brouillard. Ce chercheur finit par préférer ce texte émendé comme suit:

Tant con les funs passe li vanz
Qui vante en mai ou en avril.

Il traduit: 'ainsi que la brise qui souffle en mai ou en avril surpasse les fumées qu'exhale le sol' (1984: 290-291). Cela donne une syntaxe et un sens entièrement acceptables; mais l'émendation de **le** en **les** a l'inconvénient de ne reproduire la leçon d'aucun ms. Qui plus est, ***funs*** au pluriel est (comme le reconnaît M. Uitti, 1984: 287) très rare sinon inexistant en ancien français[9]. Sans faire une intervention aussi importante, on pourrait très bien garder la leçon de G en faisant une petite retouche qui consisterait à ajouter à ***fu*** un ***m***, suivant l'hypothèse raisonnable d'un *titulus* omis. Ce conservatisme aurait aussi l'effet de préserver le parallélisme entre ***li vens*** (phénomène général et non quantifiable, donc nommé au singulier) et ***le *fu[m]*** (de nature semblable, donc comparable). Ainsi finirait-on par comprendre la pensée du poète de cette manière: la comtesse est supérieure aux autres dames tout comme le vent du printemps prime la fumée [d'hiver?].

En outre, dans le vers en question figure encore une divergence entre les quatre manuscrits qui le conservent. On constate que trois d'entre eux donnent la leçon *Tant com* (E lit *Tant comme*, ce qui donne un vers hypométrique); le seul ms. C offre *Si con*. Du point de vue sémantique il n'y a pas de différence entre les deux expressions; pour ce qui est de considérations stylistiques, on pourrait suggérer que *Si con* a le mérite d'éviter la répétition de *Tant con / Tant con* (v. 16) à cinq vers de distance. Mais il est peut-être légitime de se demander si dans *Si con li funs*... il y aurait une réminiscence de la part de Guiot (ou de son modèle) d'un ou deux vers bibliques, soit en latin soit en langue vernaculaire, vers commençant par *Sicut* et comprenant *fumus* (au nominatif). Dans le psaume *Exsurgat Deus* on lit, à propos des ennemis de Dieu, *Sicut deficit fumus, deficiant; sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei*[10]. Pour le personnel de l'Eglise, y compris un homme instruit en latin comme Chrétien de Troyes, la lecture quotidienne à haute voix pendant la Messe ou les

[9] Ni le dictionnaire de Godefroy ni celui de Tobler-Lommatzsch ne donne d'exemple du mot au pluriel.

[10] *Biblia sacra*, Liber Psalmorum, 67.3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Offices rendait les psaumes en latin très familiers. En outre, à partir de la fin du X^e siècle paraissaient, à l'usage des laïcs, des versions françaises de certains livres de la Bible, dont celles des Psaumes surtout étaient nombreuses. G. de Poerck et R. van Deyck observent: 'Le premier livre biblique à avoir été traduit en français, sinon dans une langue romane quelconque, est le Psautier'[11]. Ces auteurs signalent que, sur les deux types de Psautiers utilisés en France au Moyen Age (le *Psalterium triplex* comprenant les trois versions latines de S. Jérôme, et le Psautier biblique ordinaire, utilisé dans la liturgie), seuls les textes de Jérôme étaient traduits en langue vulgaire (1968: VI, 26) et par conséquent devenaient largement connus du public ne sachant pas le latin[12]. C.A. Robson a souligné la familiarité en territoire francophone du Psautier traduit en français; il constate que: 'The Psalter was widely known in the vernacular'[13], et en plus 'The north-east of France was a great centre of biblical and patristic translation' (II, 441; à remarquer qu'une bonne partie de cette activité eut lieu pendant les XII^e et XIII^e siècles, époque de Chrétien de Troyes et de ses copistes, et que Chrétien, sinon champenois de naissance, était rattaché à la cour de Champagne). Ces traductions mettaient les Psaumes à la portée de gens comme Guiot, lettrés mais qui ne comprenaient pas ou pas bien le latin. On trouve par exemple dans une version des Psaumes conservée à la Bibliothèque Bodléienne le vers en question présenté ainsi: *Sicume defalt fums, defaillent; sicume decurt cire de la face de fu, eissi perissent li peccedur de la face de Deu*[14]. Ailleurs dans ce volume on lit:

> Sicom la fumiere defaut,
> Si faille cilz qui Deu assaut;
> Si perissent li pecheour
> Com la cire qui sent l'ardour[15].

Une autre source donne, en prose française: *Sicume defalt li fums, defaillent; sicum devient decurable cire de la face del fu, issi perissent li felun de la face Deu*[16].

[11] G. de Poerck et R. van Deyck (1968: VI, 25).

[12] On peut aussi consulter dans le même tome Smeets (1968: VI, 48-57).

[13] Robson (1969: II, 439).

[14] *Libri psalmorum*, Ps. 68.2 (1870: 85).

[15] *Libri psalmorum*, Ps. LXVII (1870: 304). La dissipation de la fumée (sous l'action du vent), évoquée par François Villon dans la "Ballade pour Robert d'Estouteville" (*Testament*, vv. 1396-1397) et mentionnée par Ch. Méla (1994: 1256) ne correspond pas à la comparaison de Chrétien.

[16] *Le Livre des psaumes*, Ps. 67.2 (1876: 112-113). Les textes cités constituent un échantillon des versions en langue vulgaire disponibles en France (et ailleurs) du temps de Guiot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Il est évidemment délicat sinon téméraire d'affirmer que le copiste Guiot (ou son modèle) songeait à ce verset, soit en latin soit en telle ou telle version française et, si oui, à laquelle. D'autre part il importe de tenir compte, en un temps laïcisé comme le nôtre, de la familiarité des psaumes en France (et ailleurs en Europe) aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, dans toutes les couches de la société. Lus chaque jour en latin dans les monastères, lus régulièrement aussi soit en latin soit en langue vulgaire dans les églises paroissiales à une époque où tout le monde allait à l'église, ils constituaient sans aucun doute le livre de l'Ancien Testament le plus connu. On constate en plus l'existence d'un verset dans le livre d'Isaïe (livre bien connu des fidèles, qui y voyaient l'annonce de la venue du Messie), qui contient une expression semblable au passage du Psaume 67 (68) cité: on y lit: *Levate in caelum oculos vestros, et videte sub terre deorsum; quia caeli* ***sicut fumus*** *liquescent, et terra* ***sicut*** *vestimentum atteretur...*[17].

Que Chrétien, lui, écrivit *Si con* ou *Tant com(me)*, c'est là un problème dont la solution dépend en fin de compte du flair de l'éditeur. L'association de *Si con* et de *li funs passe* est suggestive; d'autre part dans le Psaume 67 ***fumus*** (qui se dissipe) est au cas sujet (de même que dans le verset d'Isaïe), à la différence (nous en sommes persuadée) de la situation dans le v. 12 de la *Charrete*. Celui qui admet la possibilité d'une réminiscence biblique, même inconsciente, pourra opter pour le *Si con* de Guiot, bien qu'il ne se présente pas dans les autres copies. Pour ce qui est de la suite, on substituera peut-être sans grande difficulté ***le fu[m]*** au cas régime du ms. G à ***li funs*** des mss. C et T, et à *li feuz* du ms. E. Quant au choix entre ***le fu[m]*** et ***les vanz / les venz*** de C et E (T étant écarté), la leçon du ms. G est, à notre sens, de loin supérieure aux autres[18]. (On pourrait s'aventurer jusqu'à dire, en empruntant le langage du romancier, 'elle les passe'.)

Pour conclure, nous proposons (non sans quelques hésitations) comme texte critique des vv. 11-12:

> Si com le fu[m] passe li venz
> Qui en mai vente u en avril.

C'est-à-dire la leçon de G, avec deux légères modifications.

[17] *Biblia sacra*, Isaïe LI.6.

[18] Dans une étude très récemment parue, G. Seaman propose que *li feuz* serait une bonne leçon: il s'agirait de l'élément cosmologique **feu** (associé par Isidore de Séville, entre autres, à la saison estivale et au tempérament colérique), estimé comme supérieur à l'élément **air** (comme aux deux autres éléments). Interprétant **air** comme étant équivalent à **vent**, ce chercheur corrige le v. 12 ainsi: *Si con li feuz passe li* (sic) *vanz*, et comprend les vv. 11-13 comme suit: '... this is the lady who surpasses / All those who are now living / Just as the fire rises above the wind / that blows in May or in April'. C'est une interprétation qui suscite de nombreuses réserves, d'autant plus que l'article cité est hérissé de fautes de lecture.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

*Biblia sacra juxta vulgatam clementinam.* 1956. Romae / Tornaci / Parisiis: Typis societatis S. Joannis Evang.: Desclée et Socii.

de POERCK, Guy – VAN DEYCK, Rika. 1968. «La Bible et l'activité traductrice dans les pays romans avant 1300». In: BEYER Jürgen – KOPPE Franz (éds.). 1968. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg: Winter. VI, 21-48.

FOERSTER, Wendelin (éd). 1899. *Christian von Troye. Sämtliche erhaltene Werke.* 4 t. Halle: Niemeyer. T. IV: *Der Karrenritter*

FOULET, A. – UITTI, Karl D. (éds. et trs.). 1989. Chrétien de Troyes, *le Chevalier de la Charrette (Lancelot).* – (Classiques Garnier.) – Paris: Bordas.

FOURRIER, Anthime. 1960. *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*. Paris: Nizet.

FRAPPIER, Jean (tr.). 1970. *Le chevalier à la Charrete (Lancelot).* 2e éd. revue. Paris: Champion.

KIBLER, William W. (éd. et tr.) 1981. *Chrétien de Troyes. Lancelot, or The Knight of the Cart.* New York & London: Garland.

LEFÈVRE, Yves (éd.). 1988. *Ille et Galeron.* – (CFMA.) – Paris: Champion.

*Libri Psalmorum versio antique gallica e cod. ms. in Bibl. Bodleiana asservati, una cum versione metrica.* 1870. MICHEL, Francisque (éd.). Oxford.

*Le Livre des psaumes: ancienne trad. fr. pub. pour la 1ière fois d'après les manuscrits de Cambridge et de Paris.* 1876. – MICHEL, Francisque (éd.). Paris: Imp. nat.

MÉLA, Charles (éd. et tr.). 1992. Chrétien de Troyes, *le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot.* – (Livre de Poche.) – Paris: Librairie Générale Française.

NIXON, Terry. 1993. «List of Manuscripts» et «Romance Collections and the Manuscripts of Chrétien de Troyes». In: BUSBY, Keith – NIXON, Terry – STONES, Alison – WALTERS, Lori (éds.). *Les Manuscrits de / The Manuscripts of Chrétien de Troyes.* 2 t. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi. I. I9-15, 17-25.

OLLIER, Marie-Louise. *et al.* 1986. *Lexique et concordance de Chrétien de Troye d'après la copie de Guiot.* Montréal: Institut d'Etudes Médiévales / Paris: Vrin.

POIRION, Daniel (éd. et tr.). 1994. *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette.* In: Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes.* POIRION Daniel – *et al.* (éds.) – (Pléiade.) – Paris: Gallimard.

ROBSON, C.A., 1969. «The Vernacular Scriptures in France». In: *Cambridge History of the Bible.* 3t. Cambridge University Press. T. II: 436-452.

RYCHNER, Jean. 1972. «Encore le prologue du *Chevalier de la Charrette*». *Vox Romanica* 31. 263-71.

SEAMAN, Gerald. 2003. «Reassessing Chrétien's Elusive *Vanz*»; In BUSBY, Keith – DALRYMPLE, Roger (éd.) 2003. *Arthurian Literature* XX. Cambridge: D.S. Brewer.

SMEETS, Jean-Robert. 1968. «Les Traductions, adaptations et paraphrases de la Bible en vers». In: BEYER Jürgen – KOPPE Franz (éds.). 1968. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters.* Heidelberg: Winter. VI: 220-235.

UITTI, Karl. 1984. «Autant en emporte li *funs*: Remarques sur le prologue du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes». *Romania* 105. 270-291.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE GENRE EN ANCIEN FRANÇAIS

LYDIA A. STANOVAÏA
Université d'Etat Pédagogique de Russie Herzen, St. Pétersbourg

## 1. CONCEPT DU GENRE GRAMMATICAL

Dans la tradition linguistique, nous voyons, *grosso modo*, deux points de vue sur le genre des substantifs. Selon le premier, le genre serait une *survivance* dont la langue pourrait bien *se passer*. Dans ce cas, le concept du genre est considéré en tant qu'un moyen classificateur, pour une part naturel, s'il s'agit du sexe des animés, pour une part arbitraire, s'il s'agit de la plupart des animaux et de toutes les choses. Le genre des noms, ainsi considéré, ne se voit qu'au niveau syntaxique par l'accord qui s'établit entre le nom et d'autres mots de la phrase dont les articles, adjectifs, pronoms, participes.

Les inconvénients de ce point de vue nous paraissent évidents. Tout d'abord, quand on parle du genre comme immotivé et arbitraire, on met en relief le rôle de moyens syntaxiques mais, si un adjectif ou un déterminatif s'accorde avec un substantif, il y a donc une force qui lui ordonne de s'accorder. Quelle est cette force? Est-ce un «*genre intrinsèque*», «*une sexuisemblance*» (traits propres aux substantifs, d'après Damourette et Pichon, 1911-27: 355-357) ou tout simplement l'usage? Les linguistes qui traitent le genre des noms comme un fait d'accord, ne donnent pas de réponse à cette question. Ceci ne les empêche pas de citer les marques formelles de genre (terminaisons, suffixes) qui servent évidemment de motivation linguistique à l'accord et qui ne permettent pas de parler de son caractère arbitraire.

D'autre part, la subdivision du genre en motivé pour les animés et immotivé[1] pour les inanimés ne permet pas d'expliquer l'existence d'un grand nombre de noms animés dont le genre ne correspond pas au sexe. Ce sont, d'abord, les substantifs qui ont une forme pour désigner indifféremment le mâle et la femelle: *écrivain, m; témoin, m; pigeon, m; etc.;* en AF: *jovent, m; grue, f; hermine, f; pinçon, m; etc.* Ce sont, ensuite, les substantifs qui ont la forme du genre masculin en signifiant

[1] D'autres termes: genre naturel: grammatical; lexical: syntaxique; etc.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

un être de sexe féminin: *mannequin, souillon, bas bleu, etc.*; ou vice versa – les substantifs qui ont la forme du genre féminin en signifiant un être de sexe masculin: *sentinelle, ordonnance, femmelette, etc.;* en AF: *espie, escolte, gaite, etc*[2].

Certains linguistes tâchent de réconcilier ces faits contradictoires en distinguant parmi les animés les anthroponymes (noms de personnes) et les zoonymes (noms des animaux), mais, l'etude des uns et des autres fait voir l'absence de la corrélation régulière entre le genre grammatical et le sexe naturel, même pour les anthroponymes.

Cela veut dire que le genre naturel des noms animés (anthroponymes ou zoonymes, peu importe), n'attire pas toujours une forme voulue, par exemple, une forme féminine pour désigner un être de sexe féminin, ou une forme masculine pour désigner un être de sexe masculin. Nous voyons que les correspondances entre le sexe et le genre grammatical ne sont pas strictes ce qui a permis à certains linguistes d'affirmer que la notion de sexe est étrange à la notion de genre (Bruneau, 1935-36: 67-89; Kouznétsov, 1953: 62; Martinet, 1966: 122).

On peut remarquer, en conclusion, que le premier point de vue s'est buté contre plusieurs obstacles dont l'essentiel est, à notre avis, l'absence de définition grammaticale du genre, valable pour tous les substantifs, ou bien pour des groupes de substantifs, et qui permette de voir le système du genre grammatical en son entier.

Un autre point de vue présente la catégorie du genre comme bien vivante et fondamentale pour la classe des substantifs, il appartient à l'école de G. Guillaume. Le genre y est considéré comme une catégorie liée, au niveau profond sémantique, à la **fonction du nom**. Nous y retrouvons l'ancienne position indo-européenne[3] reformulée dans le cadre de psychosystématique, ou psychomécanique.

En effet, dans la linguistique indo-européenne, on étudie l'évolution successive des oppositions:

animé (ou actif, ou personnel) → masculin – féminin
inanimé (ou passif, ou impersonnel) → neutre

Cette succession se trouve fixée dans les paradigmes des formes dont certaines sont antérieures par rapport aux autres. Par exemple, le paradigme *bonus, bona, bonum* sera postérieur par rapport au paradigme *fortis, forte*,

[2] Plusieurs exemples de la discordance entre genre – sexe sont analysés dans: Curat, 1981.

[3] Voir par ex: Baudoin de Courtenay, 1963; Meillet, 1948; Savtchenko, 1974; Vinogradov, 1975; Hjelmslev, 1956; et a.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qui, à son tour, sera postérieur par rapport au paradigme *sapiens*. Cela veut dire que la première subdivision des noms s'est faite pour opposer les passifs aux actifs masculins / féminins sans sous-distinction de genre, et ce n'est qu'ensuite, qu'on voit apparaître la distinction des féminins et des masculins. Cela prouve que l'apparition et l'évolution du système de genre ne sont pas liées avec la subdivision des êtres animés en mâles et femelles, et que la notion de genre n'a rien de commun avec la notion de sexe.

Pour comprendre le concept de genre et découvrir son origine, reportons-nous aux paradigmes d'adjectifs latins dont la flexion casuelle est appelée, en même temps, à distinguer les genres.

**Tabl. 1 (opposition trimorphe)**

| | fém. | masc. | neutre |
|---|---|---|---|
| Nom. | *bona* | *bonus* | *bonum* |
| Acc. | *bonam* | *bonum* | *bonum* |

**Tabl. 2 (opposition dimorphe)**

| | Fém., masc. | neutre |
|---|---|---|
| | *Fortis* | *forte* |
| | *Fortem* | *forte* |

L'analyse de ces paradigmes fait voir que les flexions casuelles de certaines formes sont identiques et qu'au-dessous de ces deux oppositions *«se nouent ensemble les notions de genre et de la fonction»* (Chevalier, 1975: 176). L'identité des formes du nominatif et de l'accusatif des neutres fait voir l'origine des neutres qui ne sont que la forme de l'accusatif exprimant la fonction passive (Savtchenko, 1974: 183).

Autrement dit, la distinction des masculins et des neutres traduit l'opposition syntaxique des sujets actifs vs. objets passifs. La flexion *–m* signifie que l'être en question est vu comme privé de puissance. Si ce trait lui est propre comme une caractéristique permanente, il est désigné par un substantif neutre. Si ce trait lui est propre comme une caractéristique momentanée, il est désigné par un substantif en fonction objet (dans la forme de l'accusatif): *«l'être lexicalement désigné par tel ou tel substantif se voit octroyer ou refuser la capacité d'action ou de mouvement»* (Valin, 1980: 263).

Faisons attention à ce que la notion de **puissance** est principalement syntaxique et que sa source est *«dans le rapport des éléments d'une phrase et non dans le rapport que les désignées par ces mêmes éléments entretiennent dans l'univers, physique ou mental, de mon expérience»* (Chevalier, 1975: 176)[4].

[4] Chez R. Lafont (1970: 107), les notions d'inactantiel vs actantiel sont présentées, de même, dans «l'algorithme de la phrase»: «C'est dans le renversement de l'algorithme de la phrase verbale qu'il faut chercher, nous semble-t-il, l'origine du genre...».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En résumant, nous pouvons constater que le genre est liée, au niveau profond sémantique, à la fonction du nom et exprime non pas une opposition des sexes, mais une opposition des degrés d'animation, ou de puissance.

## 2. Le genre en ancien français: morphologie et syntaxe

En employant les termes de G. Guillaume (1999: 20-26), la notion de la **puissance** permet de diviser tous les substantifs en **actifs** et **passifs** et de distinguer parmi les actifs les masculins (**animation majeure**) et les féminins (**animation mineure**). Le degré de puissance sert pour opposer les noms actifs masculins aux noms actifs féminins (c'est le genre sémantique, vrai, alternant). D'autre part, les passifs, eux-aussi, se subdivisent en masculins et féminins, mais aucune opposition des signifiés ne correspond à cette opposition des signes (c'est le genre sémiologique, fictif, non alternant). Nous voyons que, dans le plan mental, il existe trois genres: masculin, féminin, neutre, et par contre, dans le plan sémiologique, il n'y en a que deux: masculin et féminin (Guillaume, 1992: 65-138; Skrélina, 1997: 58-60).

Cette opposition des **actifs** vs. **passifs** qui dure depuis des états très anciens du langage humain se rapporte aux abstractions profondes linguistiques, et assure à la catégorie de genre, une grande 'force de résistance', pour employer le mot d' A. Meillet.

L'évolution de français en est un exemple parfait. Après la disparition du neutre latin et la réduction considérable de formes flexionnelles, la catégorie du genre n'a pas subi d'autres restrictions fondamentales pendant la période de l'ancien français. Bien au contraire. Elle s'est évoluée en un système bien développé et toujours vivant: dans le français moderne, le genre d'un substantif est exprimé par sa propre forme sémantique et morphologique et par les formes d'autres éléments du syntagme nominal. Nous voyons que les modifications essentielles qui se sont produites au cours des siècles, ont abouti à l'épanouissement des marques formelles de genre, notamment analytiques.

Pour le prouver, reportons-nous au système du genre de l'ancien français. Nos recherches (1984; 1994) permettent de caractériser ce système comme **lexico-grammatical**, comprenant la catégorie lexico-grammaticale du genre des substantifs, et la catégorie grammaticale du genre des adjectifs, articles, pronoms et participes.

L'étude de la forme sémantique et morphologique des substantifs a été effectuée à partir de notre *Dictionnaire inverse des substantifs* (1984) et

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poursuivie à partir du matériel des manuscrits de l'AF des IX$^{e}$-XIII$^{e}$ ss. et partiellement du MF des XIV$^{e}$-XV$^{e}$ ss. L'étude des formes morphologiques des adjectifs, articles, pronoms et participes est faite à partir du matériel des mêmes manuscrits. Nous y avons ajouté les données des *Atlas* d'A. Dees (1980; 1987).

### *2.1. Le genre des substantifs en ancien français: étude sémantique et morphologique*

L'étude de la forme sémantique et morphologique des substantifs nous a permis de repartir tous les substantifs de l'AF en trois groupes:

A) substantifs actifs dont le genre est sémantique et exprimé lexicalement;
B) substantifs passifs dont le genre est sémiologique et exprimé grammaticalement;
C) substantifs passifs dont le genre sémiologique n'est pas exprimé.

Dans cette répartition, nous tenons à distinguer le sens et la forme, le psychique et le sémiologique, bien que le sens et la forme ne soient jamais disjoints, ils existent inséparablement.

A) Les substantifs du premier groupe appartiennent, pour la plupart, aux **actifs animés** dont le genre dépend du degré de la puissance, c'est-à-dire de l'activité majeure conçue comme masculin, ou de l'activité mineure conçue comme féminin: *conte, m; contesse, f; pere, m: mere, f; boes, m: vache, f; frere, m: suer, f;* etc. Ces paires sont considérées, d'habitude, comme des oppositions équipollentes. Bien connue est une autre opposition dite privative: *ami, m: amie, f; fil, m: fille, f; veuf, m: veuve, f* etc., où l'absence ou la présence d'un *-e* sert de marque de genre.

Ce groupe de substantifs comprend aussi les **inanimés** considérés comme **actifs** par les sujets parlants. Ce sont:

Masculins:
noms de métaux: *plomb, airain, cuivre, fer*, etc.;
noms de pierres précieuses: *jaspe, rubis, adamas, perlis*, etc.;
noms d'arbres et d'arbustes: *chesne, olive, garris, pomier*, etc.;
noms d'épices: *safran, poivre, piment, comin*, etc.;
noms de saisons: *iver, este, pascor, automne*, etc.;
noms de mois et de jours de la semaine: *octembre, aoust, delun, mardi, diemanche;* etc.;
noms de pièces de monnaie: *vianneis, tressien, besant, parisin, deneres, esterlin*, etc.;
noms des points cardinnaux: *nort, sud, orient, levant, occident*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Féminins:
noms de fruits: *glande, nois, fraise, pome, cerise, franboise*, etc.;
noms de maladies: *palazine, ygrope, roigne, farçin, crope*, etc.

Ce fait nous paraît très significatif. Depuis l'Antiquité, certains objets inanimés existaient dans l'imagination des peuples comme doués de force et capables de changer plus au moins activement le destin des êtres vivants. De là, comme nous voyons, le genre masculin des noms de métaux et de pierres précieuses, des noms d'arbres et d'autres, considérés comme noms d'activité majeure, et le genre féminin des noms de fruits et de maladies considérés comme noms d'activité mineure.

Nous voyons que la répartition des noms en AF n'est pas la même qu'en latin ni qu'en français moderne. Par exemple, les noms d'arbres sont en latin du genre féminin. R. Lafont (1970: 128) dit que les noms d'arbres sont féminins parce qu'ils sont des sortes d'équivalents d'un procès orienté (*procès productif*), tandis que les fruits sont le produit du procès, ils sont du côté de l'accusatif ou d'inactantiel.

Cela varie avec le temps, mais l'idée de puissance aide à comprendre pourquoi tel ou tel substantif attire tel ou tel genre, dans les langues et époques différentes.

B) Les substantifs du deuxième groupe appartiennent pour la plupart, aux **passifs inanimés** dont le genre est sémiologique et marqué grammaticalement par des indices morphologiques. Ce sont: 1) des **suffixes** et **pseudo-suffixes**; et 2) **morphèmes de genre**.

Les suffixes en tant que motivation linguistique du genre sont bien décrits, notons seulement un article de J. Kurylowicz (1962), sur le rôle distinctif des suffixes dans l'opposition des substantifs et des adjectifs dans les états anciens du langage humain. J. Kurylowicz a distingué le genre déictique des substantifs et le genre anaphorique des adjectifs en appuyant sur le moment de distinction formelle des substantifs et des adjectifs.

Aux suffixes qui servent à la formation de mots nouveaux, nous ajoutons des pseudo-suffixes, qui, tout en ayant la forme et la signification des suffixes correspondants, font partie intégrante des mots. Il s'agit des anciens dérivés latins à la base non-décomposée en AF. Par exemple, le suffixe *-age* < *-aticum* est très productif en AF: *ermite* → *ermitage; terre* → *terrage; cuer* → *corage; per* → *parage*; etc. Il y reste plusieurs anciens dérivés latins: *ramage* < *ramaticum; homenage (homage)* < *hominaticum; etc*, où il est impossible de délimiter le suffixe *-age* proprement dit, mais où il est tout à fait possible de distinguer le pseudo-suffixe *-age* qui sert de marque formelle du genre masculin.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les suffixes et les pseudo-suffixes les plus répandus en AF sont:

pour exprimer le genre masculin:
***-ier*** *(encombrier, gravier, sablonier),* ***-ment*** *(descendement, jugement, gabement),* ***-age*** *(barnage, hontage, rivage),* ***-aire*** *(baselaire, essemplaire, viaire),* ***-el*** *(champel, fablel, chancel),* ***-on*** *(corbillon, jambon, raillon),* ***-et*** *(matinet, cornet, pipet),* ***-eis/-ois*** *(roeleis, planteis, norreis),* ***-ien*** *(tressien, moncien, rencien),* ***-il*** *(cortil, charretil),* ***-al*** *(jornal, citoval),* ***-ain*** *(traversain, cavain, chartrain),* ***-ai/-ail*** *(gladiolai, travail),* ***-eil*** *(soleil, conseil),* ***-in*** *(larrecin, avertin),* ***-eir/-oir*** *(rasoir, armoir),* ***-ié*** *(clergie, pechie),* ***-ant*** *(esciant, bobant),* ***-ot*** *(camelot, escot);*

pour exprimer le genre féminin:
***-ence/-ance*** *(grevance, puissance, patience),* ***-ie*** *(estoltie, corteisie, felonei),* ***-erie*** *(freperie, druerie, forcherie),* ***-ure/-ature*** *(ardure, menjure, norriture),* ***-esse/-ece/-esce*** *(haltesse, noblece, leesce),* ***-ée*** *(fromaigee, panneree, borsee),* ***-elle*** *(cordele, gravele, novele),* ***-ette*** *(espinette, disete, musete),* ***-té/-tié*** *(jolivete, brievte, parente),* ***-ine*** *(saisine, plevine, serpentine),* ***-iere/-ere*** *(jonchere, formiere, miniere),* ***-aille*** *(pietaille, devinaille),* ***-ise*** *(cointise, mastrise),* ***-arde*** *(moustarde),* ***-enge*** *(rotruenge, laidenge),* ***-aine*** *(tireteine),* ***-aye*** *(fustaye),* ***-aigne*** *(ovraigne),* ***-eur/-or*** *(radeur, grandeur, chalor),* ***-(a)tion/-(a)cion/-(a)sion*** *(escommunication, desertion, procession),* ***-ison/-aison*** *(garnison, acordison, menuison),* ***-çon*** *(beneicon, retracon, parcon).*

Remarquons *primo* une grande quantité de substantifs dont le genre formel est marqué par des suffixes ou pseudo-suffixes, et *secundo* que plusieurs substantifs actifs du premier groupe comportent des suffixes ou pseudo-suffixes, mascilins: *torturier, garconier, defendeor, faiseur*, féminins: *hostesse, contesse, pucelette, baiselle.* Cela veut dire, qu'il y a un sous-groupe de substantifs actifs dont le genre est exprimé lexicalement et grammaticalement en même temps: le sens et la forme sont en corrélation parfaite.

Les **morphèmes de genre** sont: pour exprimer le genre masculin – morphème zéro (-Ø) / pour exprimer le genre féminin – morphème –*e*.

Autrement dit, le morphème -*e* marque le féminin, son absence, ou morphème zéro (-Ø) marque le masculin, par conséquent, nous avons une opposition des ***formes marquées*** (f) aux ***non-marquées*** (m). Cela veut dire que les masculins se terminent en toutes les consonnes et voyelles, sauf –e:

**-b, -p**: *gab, colomb, hanap, colp*, etc.;
**-c, -k, -g**: *bac, espic, rang, coing*, etc.;
**-d, -t:** *fond, lard, estat, effet*, etc.;
**-f:** *fief, chief, grief, bref*, etc.;
**-l:** *mal, val, ciel, miel*, etc.;
**-m**: *raim, saim, nom, flum*, etc.;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**-n**: *malan, espan, oran, forsen*, etc.;
**-r**: *enfer, verger, air, nonchaleir*, etc.;
**-s, -x**: *entremes, palais, bois, cascaveaux*, etc.;
**-z**: *solaz, braz, piz, ploreiz*, etc.;
**-é, -ié**: *he, ble, ore(d), gre(t), pechie*, etc.;
**-i, -y**: *alibi, rai, parei, may, faussey*, etc.;
**-u**: *refu(z), hu, veu, queu*, etc.;

Les féminins se terminent en *–e*: *barre, cane, issue, cloque, langue*, etc.

Cette unification de la terminaison des féminins est expliquée normalement par leur apparition tardive par rapport aux masculins.

Les statistiques faites sur notre *Dictionnaire inverse* prouve que la grande majorité de substantifs passifs masculins se terminent en zéro (-Ø), tandis que les féminins passifs se terminent en -e. Les exceptions font 2,4% par rapport au corpus tout entier. Précisons que parmi les masculins, 3% de noms se terminent en –e: *service, concave, termine, pulville*, etc.; et parmi les féminins, 1% de noms ne se terminent pas en –e: *nef, fei, nuit, croiz*, etc.

Dans les manuscrits, ces exceptions, c'est-à-dire, les substantifs dont la forme morphologique est en contradiction avec le genre grammatical, présentent plusieurs déviances de leur emploi:

a) dans les manuscrits de différentes régions, les masculins passifs en –e: *espace, navire, remede, reproche, crabe, evangile*, etc, sont souvent employés comme les féminins; de même les féminins passifs sans –e: *dent, jour, host, hart, linot*, etc., sont employés comme les masculins;

b) le substantif féminin *ymage* s'emploie souvent comme masculin par analogie avec d'autres masculins en *–age*;

c) le substantif très fréquent *amour, m-f* pose plusieurs questions par son emploi. Masculin en latin classique, il est devenu féminin en latin vulgaire. Normalement, *amour* est employé comme un féminin, pourtant, il y a plusieurs exemples où *amour* est employé comme un masculin. Les alternances sont possibles au sein d'un même texte comme par ex., dans le ms *Siena H.X.36*: *a boine amour; fine amour: Kamors sera cangie*.

J. Frappier a lié cet emploi différent aux nuances sémantiques, c'est-à-dire, à l'existence de deux mots différents: *Amo(u)rs* comme *Dieu d'amour*, et *amo(u)r* comme *amour* proprement dit (Frappier, 1967). Nous trouvons des idées semblables chez M. Grevisse qui a décrit les cas d'emploi particulier du mot 'amour' comme masculin et/ou comme féminin dans le français moderne (Grevisse, 1980: 253-255). Pourtant, le désir des sujets parlants de faire corréler la forme sémantique et morphologique

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

au genre grammatical, est évident: l'interprétation du mot *amour* soit comme actif de l'animation majeure, soit comme passif à la désinence zéro, provoque son emploi comme un masculin;

d) les mêmes suggestions concernent le substantif *gent* dont le genre étymologique est féminin, tandis que la forme morphologique à la désinence zéro est propre au masculin. Normalement *gent* est employé comme un féminin singulier, mais il y a des exemples où le prédicat est au pluriel: *Aussi sont il aucune gent / Qui tant sont divers et volage* (Bestiaire, 2058-59); et où il y a plusieurs hésitations dans le choix des pronoms: *ele-il-le-les*, bien que l'adjectif soit normalement au féminin: *la gent vilainne*;

e) terminons ce bref aperçu de l'usage des manuscrits par un exemple fort intéressant qui démontre un lien étroit entre la forme et la signification. Dans plusieurs manuscrits, certains substantifs présentent des formes graphiques différentes: en *–e*: sans *–e*, cette variété de formes est toujours suivie par celle de genre:

*pax, m: pace, f;*
*nul defens: la defense;*
*parti, m: partie, f;*
*defaut, m: defaute, f;*
*frait, m: fraite, f*, etc.

Des oppositions pareilles dites privatives font voir la **corrélation interne** entre la forme et la signification grammaticales de genre. Il est évident que les scribes en tant que sujets parlants saisissaient fort bien la motivation formelle du genre sémiologique des substantifs passifs.

Remarquons le deuxième sous-groupe: substantifs actifs dont le genre sémantique est marqué par les morphèmes de genre: *mari, chamberlenc, leon, etc* – masculins; *polle, virgine, baiasse, etc* – féminins; le troisième sous-groupe: substantifs passifs dont le genre sémiologique est marqué par les (pseudo)suffixes et morphèmes de genre, car la plupart de (pseudo)suffixes des masculins se terminent par le morphème zéro: *-ier, -ment, -on, -el*, etc; des féminins – par le morphème *–e*: *-ie, -ence, -aille, -ine*, etc.

Il s'ensuit que les morphèmes de genre sont propres non seulement à un groupe de substantifs (passifs, inanimés, non-dérivés), mais à tous les substantifs (actifs et passifs, animés et inanimés, antroponymes et zoonymes, dérivés et non-dérivés, etc.), ce qui permet de considérer le **système** de genre en son entier et, en même temps, d'en distinguer des sous- et des micro-systèmes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

C) Le troisième groupe englobe les substantifs passifs dont le genre sémiologique n'est pas exprimé. Ce sont des substantifs passifs, pour la plupart inanimés, qui se terminent par un groupe consonantique *muta cum liquida*, qui exige un ***-e d'appui***: *estable, couple, chambre, cengle*, etc.

Le genre de tels substantifs est souvent instable. Certains s'emploient comme masculins, d'autres comme féminins, mais les flottements sont toujours possibles. Par ex., les substantifs *seigle, angle, mordre* et autres s'emploient, pour la plupart, comme masculins, mais il est tout à fait possible de les rencontrer dans les manuscrits comme féminins. Les substantifs *chuble, destre, emplastre, porpre, sigle* et autres s'emploient tantôt au masculin, tantôt au féminin, ce qui oblige les grammairiens d'indiquer, pour ces substantifs, les deux genres. Par ex., dans la *Chanson de Guillaume* d'après le ms anglo-normand du XIII^e^ s. (L., Br.M., add.38.663) nous voyons: *le/la bocle; le tertre – une tertre, le herbe – l'herbe verte, la vespre – le vesper* etc.

Pourtant, le genre est une caractéristique permanente du substantif qui est soit masculin, soit féminin. Les substantifs en -e d'appui qui sont masculins et féminins en même temps, se trouvent, pour ainsi dire, **en dehors du système de genre**. Le cas des substantifs en -e d'appui dont la forme n'est pas associée ni avec celle des féminins, ni avec celle des masculins, prouve, une fois de plus, le rôle des indices formels de genre sus-mentionnés.

Avec le temps, l'usage et l'activité normalisatrice des grammairiens rangeront la plupart des substantifs en –e d'appui parmi les masculins ou parmi les féminins, mais les soi-disant «*fautes*» seront toujours possibles.

Après ce bref aperçu, nous pouvons constater qu'en ancien français, le genre d'un substantif dépend ou bien de sa signification lexicale, ou bien de sa forme morphologique, ce qui nous permet d'établir une corrélation suivante:

genre vrai, psychique, sémantique → signification lexicale
genre fictif, formel, sémiologique → indices formels

Autrement dit, chez les noms actifs, c'est la signification qui régit le genre, chez les noms passifs, c'est la forme. La plupart des substantifs servent d'exemples à l'unité harmonique de la signification et de la forme. Dans la combinaison du psychique et du formel avec la prédominance de l'un ou de l'autre, nous voyons tout un **système de genre** qu'on peut qualifier comme **lexico-grammatical**. Ce caractère lexico-grammatical du genre est, à notre avis, cette force puissante qui a résisté et résiste toujours à la restriction ou à la disparition du genre dans plusieurs langues indo-européennes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## 2.2. *Le genre des substantifs en ancien français: syntaxe*

Selon le point le plus répandu, le genre d'un substantif est observable à travers les formes de ses déterminants et déterminatifs. Nos études de la forme et le fonctionnement du syntagme nominal de l'AF ont démontré que le rôle des adjectifs, articles, pronoms et participes dans l'expression du genre est secondaire par rapport aux indices lexico-grammaticaux sus-mentionnés de substantifs. D'autre part, le genre de substantifs conditionne le choix des formes graphiques dites «*casuelles*».

### 2.2.1. Substantifs

Nos études de l'usage des scripta franciennes, tourangelles, bourguignonnes, wallonnes, picardes, normandes, anglo-normandes et lorraines des IX$^{e}$-XV$^{e}$ ss., nous ont permis de supposer que la déclinaison nominale en tant que **système grammatical**, s'était désintégrée en Gaule à la même période que dans d'autres zones de la Romania.

Les traditions écrites françaises (scripta), nées au sein et à la base des traditions écrites latines, avaient gardé, de façons différentes, le *souvenir* de la déclinaison nominale, détruite en proto-français. Notre étude a relevé deux normes dans la représentation graphique de la déclinaison détruite: **analogique** et **étymologique**. Dans les manuscrits du type analogique, les formes casuelles sont reconstruites d'après le modèle *murs*, dans d'autres, du type étymologique, les formes casuelles sont reconstruites d'après leur étymologie.

Le type analogique est propre aux scripta picardes, wallonnes, bourguignonnes, celle de Metz (une scripta lorraine), du Nord de l'Ile-de-France. Le type étymologique est propre aux scripta normandes, anglo-normandes, lorraines (sauf celle de Metz), tourangelles, d'autres régions de l'Ile-de-France.

Précisons qu'il s'agit du désir des scribes de suivre un modèle donné, tandis que la réalisation concrète de ce désir est différente. Par ex., le désir de l'unification des formes d'après le modèle *murs* (création d'un paradigme idéal) fait apparaître beaucoup de formes analogiques tandis que la peur de commettre des fautes sous l'influence de l'usage parlé, fait apparaître beaucoup de formes hypercorrectes. Tel est le cas des scripta picardes. Par contre, le désir d'employer les formes étymologiques (restauration des paradigmes latins) fait apparaître beaucoup de formes archaïques et archaïsées, tandis que l'absence de la déclinaison dans l'usage parlé fait apparaître beaucoup de formes incorrectes. Tel est le cas des scripta anglo-normandes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Prenant en considération la situation culturelle, linguistique et géographique de la France aux IX$^{e}$-XIV$^{e}$ ss., nous supposons que la différence dans l'emploi de formes graphiques nominales est liée avec l'orientation des scribes vers les normes écrites de deux grands centres d'écriture médiévale: les scripta du type étymologique – vers la norme du scriptorium de l'abbaye de Saint-Denis, celles du type analogique – vers la norme du scriptorium de l'abbaye de Corbie. Remarquons que les scripta des mêmes zones dialectales peuvent se différer par les formes nominales et que l'usage lingustique est commun pour tous les manuscrits (Stanovaïa, 1994; 2001; Skrélina – Stanovaïa, 2001: 119-170).

Par conséquent, au niveau du paradigme, seuls les masculins (substantifs, adjectifs, participes) sur -Ø (type *mur, grant, dit*) opposent toutes les formes, tandis que les féminins (substantifs, adjectifs, participes) sur -e (type *rose, bone, dite*) n'opposent que les formes du nombre. Les masculins sur -e (type *pere, estrange*) et les féminins sur –Ø (type *dolor, grant*), vu leur forme atypique du genre, présentent un mélange chaotique des paradigmes étymologiques et analogiques: [5]

| | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Cas | sg | pl | *sg* | pl | Sg | pl | sg | pl |
| CS | *pere* | *peres* | *peres* | *pere* | *Peres* | *peres* | *pere* | *pere* |
| CR | *pere* | *peres* | *pere* | *peres* | *Pere* | *peres* | *pere* | *peres* |

Ou:

| | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Cas | sg | pl | *sg* | pl | Sg | pl | sg | pl |
| CS | *dolor* | *dolors* | *dolors* | *dolor* | *Dolors* | *dolors* | *dolor* | *dolor* |
| CR | *dolor* | *dolors* | *dolor* | *dolors* | *Dolor* | *dolors* | *dolor* | *dolors* |

Le choix des formes dépend du type de scripta (analogique ou étymologique).

[5] Ce phénomène de variation des formes nominales est bien connu des historiens de la langue française; ils réunissent habituellement tous ces paradigmes dans un seul apparemment régulier, qui présente les formes grammaticales opposées (en –s: sans –s) comme identiques, par ex:

| Cas | Sg | pl | | Sg | pl |
|---|---|---|---|---|---|
| CS | *Pere(s)* | *pere(s)* | | *Dolor(s)* | *dolor(s)* |
| CR | *Pere* | *peres* | | *dolor* | *dolors* |

Nous estimons cette tradition comme méthodologiquement incorrecte car, dans ce cas-là, nous ne pouvons pas comprendre la nature-même de la déclinaison comme système

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A) Scripta du type analogique

Les masculins se terminant en –e sont employés souvent dans les formes analogiques de CS sg, propres à la plupart des masculins: *peres, freres, maistres* (au lieu de formes étymologiques *pere* < *pater; frere* < *frater; maistre* < *magister*). En même temps, la similitude morphologique (présence de -e) avec la majorité des féminins provoque l'emploi de formes analogiques de CS pl, propres à la plupart des féminins: *maistres, oncles, singes* (au lieu des formes étymologiques *maistre* < *magistri, oncle* < *avunculi, singe* < *simia*), etc.

Les féminins se terminant en –Ø, sont employés souvent dans les formes analogiques propres à la plupart des féminins dont les formes du CS sont équivalentes à celles du CR: *flor, bonte CS=CR sg* (au lieu de formes étymologiques *flors* < *flos, flor* < *florem; bontes* < *bonitas, bonte* < *bonitatem* où Nom.:Acc.); en même temps, la similitude morphologique (-Ø) avec la majorité des masculins provoque l'emploi de formes analogiques du CS sg et pl, propres à la plupart des masculins: *flors* (< *flos*): *flor* (au lieu de *flors* < *flores*); *bontes/z* (< *bonitas*): *bonte* (au lieu de *bontes/z* < *bonitates*); *amors* (au lieu de *amor* < *amor*): *amor* (au lieu de *amors* < *amores*).

Selon les données d'A. Dees, dans les *Textes littéraires*, les féminins en –Ø, sont employés avec un –s au CS sg: *main, clef* – Wallonie 65%, Somme, Pas-de-Calais 57%, Nord 75%, en *-acion* – Wallonie 90%, Somme, Pas-de-Calais 67%, en *–or* (sauf *amor*) – Wallonie 67%, Somme, Pas-de-Calais 69%, Nord 92%, en *–té* - Wallonie 81%, Somme, Pas-de-Calais 76%, Nord 89% (Dees 1987: 239-242); dans les *Chartes* – Wallonie 84%, Somme, Pas-de-Calais 74%, Nord 93% (Dees 1980: 208).

B) Scripta du type étymologique

Les masculins se terminant en –e, sont employés dans les formes étymologiques du latin classique: CS=CR sg *pere, maistre* (< *pater, patrem;*

grammatical: selon le tableau, les significations grammaticales différentes (CS:CR) s'expriment soit par les formes différentes (en –s:sans –s: *pere: peres*), soit par les formes identiques (en –s=sans –s: *pere=peres*), de même que les formes grammaticales différentes (en –s:sans –s: *peres:pere*), traduisent tantôt des significations grammaticales différentes (CS:CR), tantôt des significations grammaticales identiques (soit CS, soit CR).

Pour nous, un système grammatical sera basé sur des oppositions régulières de formes et de significations grammaticales. Pour distinguer la catégorie grammaticale du cas, et par conséquent, le système de la déclinaison nominale, il ne suffit pas de relever la signification grammaticale du cas, il faudrait découvrir une forme grammaticale qui assure, d'une façon régulière, l'expression de cette signification grammaticale.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*< magister, magistrem*), CS: CR sg *oncles (< avunculus): oncle (< avunculum);* CS=CR pl. *peres (< patres* Nom., Acc.), CS pl *maistre (< magistri*): CR pl *mastres* (*< magistros*) et analogiques du latin vulgaire: CS sg *maistres (< *magisters*), CS pl. *pere (< *patri).*

De même, les féminins se terminant en –Ø, sont employés dans les formes étymologiques du latin classique: CS: CR sg *flors: flor (< flos, florem),* CS=CR sg *raison (< ratio, rationem); CS=CR pl flors, raisons (< flores, rationes)* et analogiques du latin vulgaire: *CS sg flor (<*flor); raisons (< *rations); CS pl flor (<*flori).*

Selon les données d'A. Dees, dans les *Textes littéraires*, les féminins en –Ø, sont employés avec un –s au CS sg: *main, clef* – Angleterre 5%, Normandie 14%, Orléanais 5%, Région parisienne 18%, en *-acion* – Angleterre 0%, Normandie 0%, Orléanais 0%, Région parisienne 0%, en *–or (sauf amor)* - Angleterre 10%, Normandie 10%, Orléanais 0%, Région parisienne 5%, en *–té* - Angleterre 17%, Orléanais 7%, Région parisienne 40% (Dees 1987: 239-242).

### 2.2.2. Adjectifs

Les formes différentes du masculin:féminin sont propres seulement à un groupe d'adjectifs, à ceux qui proviennent des adjectifs latins des trois terminaisons (*bonus: bona: bonum*): *nul home: nule paine; bon ami: bone creance; enfant mout bel: belle femme;* etc.

D'autres adjectifs ne distinguent pas le masculin du féminin. Ce sont, *primo*, ceux qui proviennent des adjectifs latins à une (*sapiens)* et à deux terminaisons (*fortis, forte*); *secundo*, ceux qui se terminent en –e d'appui: *grant saveir: grant richesse; teil conseilh: teil forme; fort bataille: fort mot; propres masuiers hyretables; chosez fermes & estables; sages venerres; etc.*

L'analogie provoque la formation de formes analogiques du féminin en –e, et dans les manuscrits, à partir du XII$^{e}$ s., nous rencontrons: *la grande pake; presentes lettres; la quelle maison; la tor forte; dulce France, etc.*

Les scribes médiévaux sentaient l'insuffisance de différences formelles entre les adjectifs masculins et féminins, cela se voit à travers la célèbre *Orthographia Gallica* (traitée de l'orthographe des XIII$^{e}$-XV$^{e}$ ss.). Une des règles prescrit une graphie différente pour le masculin:féminin des adjectifs *gr$^{a}$nt, qu$^{a}$nt: grande, quante* déja au XIII$^{e}$ s. (Towerdocument). La version du XV$^{e}$ s. (L., Br.M., Harleyan 4971) attire l'attention sur le changement de *-t* final en *–de* au féminin (Orthographia, règle N°9). La même version du XV$^{e}$ s. explique une *reule… obscure* du Towerdocument sur la graphie des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

adjectifs: pour *qele soit plus overtement clarifiez*, il fallait écrire les adjectifs au masculin soit sans -e: *Franc home, rud home, sotil home*; soit avec un -e: *tres honure sire*; au féminin soit avec un -e: *France dame, sotile dame*; soit avec deux -ee: *tres honuree dame* (Orthographia, règle N°2).

Pourtant, dans tous les manuscrits de XIII^e s., et même des XIV^e-XV^e ss., ces formes analogiques sont rares: de 0-10% dans les manuscrits anglo-normands, franciens, lorrains, bourguignons et tourangeaux jusqu'à 20-50% dans les manuscrits picards, wallons et normands. Remarquons que dans les scripta du type étymologique, la quantité de formes analogiques est, naturellement, moindre que dans celles du type analogique, mais cette corrélation n'est pas aussi régulière. L'analyse des données sur les formes de divers adjectifs fait voir l'absence de règles unifiées, orientées soit vers l'usage archaïque, soit vers l'usage courant.

Pour l'illustrer, citons les données d'A. Dees sur les scripta picardes et wallonnes du type analogique (Dees 1987: 110, 114; 1980: 98, 100):

| | *Grande* | *forte* | *tele* | *quele* |
|---|---|---|---|---|
| Aisne | 3% | 0% | 10% | 51% |
| Somme | 4% | 34% | 78% | 33% |
| Hainaut | 2% | 29% | 29% | 69% |
| Wallonie | 18% | 53% | 17% | 61% |
| Nord | 1% | 0% | 63% | 66% |

On pourrait dire que les formes analogiques sont en plein désordre: elles abondent (66-78%), et elles sont absentes (0-1%) en même temps!

Comparons les données sur les scripta franciennes, normandes et tourangelles du type étymologique (Dees 1987: 110, 114; 1980: 98, 100):

| | *Grande* | *forte* | *tele* | *quele* |
|---|---|---|---|---|
| Région parisienne | 0% | 14% | 77% | 82% |
| Normandie | 4% | 46% | 68% | 73% |
| Angleterre[6] | 4% | 50%??? | (pas de données dans: Dees, 1980) | |
| Orléannais | 0% | 0% | 89% | 87% |

La conclusion est la même: les formes analogiques abondent (77-89%), et elles sont absentes (0%) en même temps.

[6] Indiquons une particularité des scripta anglo-normandes: l'emploi des formes en i-: *Itel valor*; *ditel dolors*; *Par itels colps*; *ditel sauor*; *ditel dolcor*; etc. Elles sont absentes dans d'autres manuscrits étudiés, y compris les normands. Pourtant, selon les données de B. Eggert (1889: 398), les formes *ité*, *itellis*, *tieul* sont attestées dans le parler normand du Département de la Manche et des îles de Guernesey et Jersey au XIX^e s.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quelle que soit la raison de cette hétérogénéité des manuscrits, il est évident qu'en AF, le genre des substantifs est sporadiquement marqué par les formes adjectivales. Avec le temps, les formes analogiques du féminin deviennent de plus en plus fréquentes. Par conséquent, dans le français moderne, beaucoup d'adjectifs distinguent les formes du masculin:féminin, à l'aide des mêmes morphèmes de genre que les substantifs (*–Ø:-e*).

L'étude des formes «*casuelles*» n'a pas confirmé la conception répandue dans l'histoire de français, selon laquelle les adjectifs du type *grant* ont les formes différentes pour le masculin:féminin au CS. Le choix des formes dépend uniquement du type de la scripta (analogique ou étymologique).

### 2.2.3. Participes

Les mêmes morphèmes de genre –Ø:-e servent à distinguer les formes de masculin:féminin des participes passé: *dit: dite*, *conquis: conquise*, *fait: faite*, etc. Pourtant, la faible fréquence de participes passés en tant que déterminants de substantifs, réduit sensiblement leur rôle dans l'expression du genre des substantifs.

Le participe présent ne distingue pas les formes du genre.

### 2.2.4. Articles

Les formes de l'article défini différencient le masculin du féminin normalement au sg.: *le: la, li: la*, et parfois au CS pl.: *li: les*. Pourtant, dans les manuscrits wallons et picards, parfois lorrains et normands, on emploie au CR sg. la forme *le* et au CS sg. la forme *li* pour le masculin:féminin indifféremment: *le piler; le vile; par le grasce; par le uolenteit & par le requeste; le ueriteit, le resonemenz, etc*. De même, au CS pl., dans les manuscrits normands et franciens, on emploie la forme *les* pour le masculin:féminin indifféremment: *les roys; les cotes, etc*[7].

Indiquons les formes qui ne distinguent pas le féminin du masculin:

– la forme *l'*, écrite souvent ensemble avec le substantif: *l'en, lamirax, l'amor, lamie, l'an, liglize, etc;*

– la forme *les* du CR pl: *les dones; les forces; les levres; les cuers de felon; etc*.

[7] La forme *les* CS pl. m. est très fréquente dans les *Chartes*, surtout en Bretagne 100%, Normandie 95%, Indre-et-Loire 94%, Région parisienne 61%; dans les *Textes littéraires*, elle est rare partout: Normandie 35%, Angleterre 25%, Indre-et-Loire 11%, Région parisienne 11%, Orléannais 13; totalement absente: Nord, Wallonie, Somme, Pas-de-Calais, Yonne, Moselle, Vosges 0% (Dees 1980: 37; 1987: 80).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'article indéfini marque clairement le genre du substantif: *un, uns: une*, par ex: *uns oisiaus soutis; une maison en hiretage; une dette. ki fu faite; dune part; a un sergant; une puison; d'un pais bas; une cenele, etc*. Pourtant, dans les manuscrits, nous rencontrons une autre forme graphique de l'article indéfini, qui ne permet pas de déterminer le genre du substantif:

*C'estoit.l. sages hons, canoines d'un mostier* (Aiol, 9285); -... *de dame Vstase auvit.l. enfanchon (Enfance Vivien, 16); – li qns gares p'st.l. cor a bandon* (*Enfance Vivien*, 33).

Ajoutons-y la rareté de l'article indéfini, d'un côté, et la fréquence des substantifs sans article, de l'autre. Il est évident que le rôle des articles comme marques grammaticales du genre n'est pas aussi grand que dans le français moderne.

### 2.2.5. Possessifs

Au sg. le genre est distingué par les formes *mon: ma*, la forme élidée *m'; ton: ta*, la forme élidée *t'; son: sa*, la forme élidée *s'*: *m'amie, m'amours, mon ami, men ami*; et n'est pas distingué par les formes *nostre, vostre, leur*: *vostre pere, vostre marastre*.

Indiquons les formes régionales: picardes et wallonnes du f sg. *me, te, se*, et anglo-normandes du CR m sg. *mun, tun, sun*.

A partir du XII^e^ s., on commence à employer les formes masculines *mon, ton, son* pour les substantifs féminins qui commencent par une voyelle. Par conséquent, la quantité de formes distinguant le masculin du féminin diminue.

Au pluriel, la plupart de formes ne se distinguant pas: au CR pl on emploie indifféremment dans tous les manuscrits *mes, tes, ses, nos, vos, leur*: *vos fils: vos filles; nos martyrs: nos martyres;* au CS pl. on distingue, dans certains manuscrits et sporadiquement, le masculin du féminin: *no: nos, vo: vos; mi/me: mes; ti/te: tes; si/se: ses*.

### 2.2.6. Démonstratifs

Les démonstratifs opposent régulièrement les formes du genre au sg.: *cis, cil, cist, cest, cel, ce: ceste, celle*: *cheste vile; a cel t'me; icel jor; de cel mestier; en ceste guerre; cel bos; ceste science etc*.

Au CR pl., les formes ne s'opposent pas: *ces* pour le masculin:féminin indifféremment. Dans certains manuscrits, notamment anglo-normands, on distingue parfois le féminin dans les formes *celes, cestes*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Au CS pl., les formes s'opposent: *c(h)is(t), c(h)il (cihl): ces, celes, cestes*; mais dans les manuscrits, elles sont rares: les substantifs sont employés normalement avec l'article défini.

## 3. Conclusion

Le genre est lié, au niveau profond sémantique, à la **fonction** du nom, et il traduit l'opposition syntaxique des sujets actifs vs. objets passifs. La notion de **puissance** permet de diviser tous les substantifs en actifs et passifs et de distinguer parmi les actifs les masculins (animation majeure) et les féminins (animation mineure). Le degré de puissance sert à opposer les noms actifs masculins aux noms actifs féminins (c'est le genre sémantique, psychique, vrai). D'autre part, les passifs, eux-aussi, se subdivisent en masculins et féminins, mais aucune opposition des signifiés ne correspond à cette opposition des signes (c'est le genre sémiologique, formel, fictif).

Cette opposition qui dure depuis des états très anciens du langage humain se rapporte aux abstractions profondes linguistiques, et assure à la catégorie du genre, une grande «*force de résistance*». Après la disparition du neutre latin et la réduction considérable de formes flexionnelles, la catégorie du genre n'a pas subi d'autres restrictions fondamentales pendant la période de l'ancien français. Les modifications essentielles qui se sont produites au cours des siècles, ont abouti à l'épanouissement de marques formelles, notamment analytiques, du genre.

En ancien français, le genre d'un substantif dépend ou bien de sa signification lexicale, ou bien de sa forme morphologique, ce qui nous a permis d'établir une corrélation suivante:

genre vrai, psychique, sémantique → signification lexicale
genre fictif, formel, sémiologique → indices formels

Autrement dit, chez les noms actifs, c'est la <u>signification</u> qui régit le genre, chez les noms passifs, c'est la <u>forme</u>. La plupart des substantifs servent d'exemples de l'unité harmonique de la signification et de la forme. Dans la combinaison du psychique et du formel avec la prédominance de l'un ou de l'autre, nous voyons tout un système du genre dont le caractère lexico-grammatical est cette force puissante qui a résisté et résiste toujours à la restriction, ou à la disparition complète du genre dans plusieurs langues indo-européennes.

Plusieurs formes des adjectifs, articles, pronoms et participes ne distinguent pas le genre en ancien français. Par conséquent, leur rôle dans

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'expression du genre est secondaire par rapport aux indices lexico-grammaticaux sus-mentionnés des substantifs. Avec le temps, apparaît et évolue la forme analytique de substantif. Cette évolution se voit à travers les modifications consécutives dans les formes de déterminants et déterminatifs du substantif. Les marques formelles du genre des adjectifs, articles, pronoms et participes s'ajoutent aux désinences lexico-grammaticaux des substantifs. Comme état résultant de ce processus, le français moderne possède un système du genre symétrique et économique, fondé sur les marques formelles unifiées, et qui conserve toujours son rôle et sa place dans la langue.

## RÉFÉRENCES

*Aiol. Chanson de geste publiée d'après le ms unique de Paris*. Ed. par NORMAND, J. – RAYNAUD, G. 1877. Paris: Didot.

BAUDOUIN DE COURTENAY, J. A. 1963. *Oeuvres choisies*. T. 2. Moscou, Académie des Sciences. (en russe).

*Le Bestiaire d'amour rimé poème inédit du XIII^e s.* Publié avec une introduction, notes et glossaire par A. Thordstein. 1941. Lund: Gleerup.

BRUNEAU, Ch. 1935-36. Questions de grammaire française et de stylistique. (Les cours de Sorbonne). Paris: CDU.

*Chanson de Guillaume*. In: RECHNITZ, Fr. 1909. *Prolegomena und erster Teil einer kritischen Ausgabe der Chançon de Guillelme*. Diss. Bonn: Eisile.

*La Chanson de Guillaume*. Publ. par MC MILLAN, D. 1949. T.1-2. Paris: Picard.

CHEVALIER, J.-Cl. 1975. «Du latin au roman. Reflections sur la déstruction de la déclinaison nominale». In: *Mélanges offerts à Ch. V. Aubrun*. 171-190. Paris: Ed. Hispaniques.

CURAT H. 1981. «Psychosémiologie du genre des substantifs en Français moderne». *The Canadian Journal of Linguistics* 26. N°2. 171-178.

DEES A. 1980. *Atlas des formes et des constructions des chartes françaises du 13. siècle*. Avec le concours de VAN REENEN, P. – DE VRIES, J. A. Tübingen: Niemeyer.

–. 1987. *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*. Avec le concours de M. DEKKER, M. – HUBER, O. – VAN REENEN-STEIN, K. Tübingen: Niemeyer.

DAMOURETTE, J. – PICHON, E. 1911-1927. *Des mots à la pensée: Essai de grammaire de la langue française*. T.1. Paris: D'Artrey.

*Les Enfances Vivien. Chanson de geste publ. pour la première fois d'après les mss de Paris, de Boulogne-sur-Mer, de Londres et de Milan*. Ed. par WAHLUND, C. – VON FEILITZEN, H. 1895. Uppsala: Librairie de l'Université.

EGGERT B. 1889. «Entwicklung der normandischen Mundart im Departement de la Manche und auf den Inseln Guernesey und Jersey». *Zeitschrift für romanische Philologie* XIII. 353-430.

FRAPPIER, J. 1967. «d'amors, par amors». *Romania* 88/3. 433-474.

GREVISSE, M. 1980. *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. 11^e éd. Paris – Gembloux: Duculot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GUILLAUME, G. 1992. *Leçons de linguistique*. 1938-1939. Québec: PUL.
–. 1999. *Leçons de linguistique*. 1942-1943. Québec: PUL.
HJELMSLEV, L. 1956. «Animé et inanimé, personnel et non-personnel». In: *Travaux de l'Institut de linguistique*. V. 1. 134-209.
KOUZNETOV, P. S. 1953. *Grammaire historique de la langue russe*. Moscou: Univ. de Moscou. (en russe).
KURYLOWICZ, J. 1962. *Oeuvres choisies*. Moscou: Inostrannaja Lit. (en russe).
LAFONT, R. 1970. «Genre et nombre en indo-européen. Essai d'explication unitaire des pertinences du nominal». *Revue des Langues romanes* LXXIX. N°1. 89-148.
MARTINET, A. 1966. «Le genre féminin en indo-européen: examen fonctionnel du problème». *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 52/1. 83-95.
MEILLET, A. 1948. *Linguistique historique et linguistique générale*. Paris: Champion.
*Orthographia Gallica. Ältester Traktat über französische Aussprache und Orthographie. Nach vier Handschriften zum ersten Mal*. Ed. par STURZINGER, J. 1884. Heilbronn: Henninger. (Nouvelle édition: JOHNSTON, R. C. 1987. Londres: Anglo-Norman Text Society)
SAVTCHENKO, A. N. 1974. *Grammaire comparative des langues indo-européennes*. Moscou: Vischaja Chkola. (en russe).
*Siena H. X. 36. Die altfranzösische Liederhandschrift von Siena*. Ed. par STEFFENS, G. 1892. Herrig's Archiv. vol. 88. 301-360.
SKRELINA, L. M. 1997. Cours de Grammaire théorique de la langue française. T. 1. St.- Pétersbourg: Zlatoust. (en russe).
SKRELINA, L. M. – STANOVAIA, L. A. 2001. Histoire de français. Moscou: Vischaja Chkola. (en russe).
STANOVAIA, L. A. 1984. *Dictionnaire inverse des substantifs de l'ancien français*. Léningrad: Univ. Pédagogique Herzen.
–. 1984. Corrélation Forme – Fonction dans le système des substantifs de l'ancien français. Thèse du doctorat. Moscou: Univ. Pédagogique. (en russe).
–. 1994. *Morphologie de l'ancien français et la théorie de scripta*. Thèse du doctorat d'Etat. T. 1-2. St.- Pétersbourg: Univ. Pédagogique Herzen. (en russe).
–. 2001. «Les normes de l'emploi de formes nominales dans les scripta françaises des IX^e^-XIV^e^ ss.». In: *Problèmes de la linguistique romane et générale* 2. St.- Pétersbourg: Univ. Pédagogique Herzen. 9-20. (en russe).
VINOGRADOV, V.V. 1975. *Etudes de grammaire russe*. Moscou: Nauka. (en russe).
VALIN, R. 1980. «Problématique du changement linguistique et psychosystématique du langage». *Travaux de Linguistique et de Littérature* XVIII/ 1. 249-268.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# QUELQUES NOUVEAUX MANUSCRITS FRANÇAIS RELIGIEUX ET DIDACTIQUES DANS LA COLLECTION 'BERLINOISE' À LA BIBLIOTHÈQUE JAGELLONNE

PIOTR TYLUS
Université Jagellonne de Cracovie

Au cours de la deuxième guerre mondiale, dans le but de protéger les volumes précieux appartenant aux collections 'rara' et 'rarissima' de la Staatsbibliothek de Berlin contre les nombreux bombardements des forces alliées, les autorités allemandes décident de les transporter en dehors de Berlin, dans des endroits bien sélectionnés, essentiellement des monastères et des châteaux. Ainsi, une partie de cette réserve précieuse fut déposée dans une localité de basse Silésie qui s'appelait Fürstenstein (aujourd'hui Książ), près de Wałbrzych, ensuite, en 1944, à Grüssau (aujourd'hui Krzeszów), villes allemandes à cette époque-là qui devinrent polonaises après le déplacement des frontières de l'est vers l'ouest. Après la guerre, tout à fait par hasard, un savant polonais trouva cette collection à Krzeszów et on la déposa, au cours des années 1946-1947, dans la Bibliothèque Jagellonne. Malheureusement, et c'est une faute grave contre la science, la collection ne devint accessible aux savants polonais et étrangers qu'à la fin des années 70, suite à la décision de l''Ancien Régime'.

Le Directeur de la réserve précieuse à la Staatsbibliothek de Berlin, M. Eef Overgaauw, a eu l'heureuse idée d'élaborer un projet qui viserait la préparation du catalogue des manuscrits médiévaux en français disponibles actuellement à Cracovie ainsi que de ceux qui se trouvent aujourd'hui à Berlin, deux parties d'une collection séparées par une grande distance. Le projet se déroule sous le patronage de la Deutsche Forschungsgemeinschaft et j'ai la charge de la partie conservée à Cracovie où les manuscrits médiévaux en français sont au nombre de vingt-trois. Le catalogue paraîtra dans les prochaines années[1].

[1] Dans cet article j'aborde essentiellement les questions textuelles et je renvoie au catalogue pour toute sorte de détails codicologiques dont la présentation est ici sommaire. Mais je recommande la consultation du catalogue aussi pour d'autres manuscrits, car j'ai eu la chance de faire quelques découvertes importantes, tout comme mon collaborateur berlinois, Dominique Stutzmann, qui ouvrent de nouvelles voies de recherche dans le cas de certains textes médiévaux. Je tiens à préciser que l'IRHT, au début des années 80 du siècle

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Les manuscrits religieux et didactiques qui vont être présentés ici se sont trouvés dans cette collection absolument par hasard. Ils n'ont pas été exécutés dans un même milieu, ni n'ont fait partie d'une même collection. D'abord la Königliche Bibliothek, puis la Staatsbibliothek de Berlin se les procurait au fur et à mesure que la collection s'agrandissait. La distinction d'un groupe de manuscrits religieux et didactiques peut donc paraître quelque peu artificielle. Je crois pourtant utile de présenter sous cette rubrique les résultats de mes recherches personnelles sur les manuscrits soit peu connus, soit tout à fait inconnus des chercheurs[2].

Nombreux sont les manuscrits qui transmettent la *Legenda Aurea* du bienheureux Jacobus de Voragine, œuvre très lue et très aimée aux derniers siècles du Moyen Age et à la Renaissance (ce dont témoigne le nombre d'éditions du XVI^e^ siècle) et qui jouit d'une popularité égale à celle de la Bible. Le nombre des manuscrits latins du texte en question dépasse de loin celui des manuscrits français, mais ceux-ci paraissent aussi nombreux si l'on les considère par rapport aux traditions manuscrites d'autres textes médiévaux en français. L'un de ces manuscrits fait partie de la collection 'berlinoise', conservé sous la cote *Gall. Fol. 156*. C'est un manuscrit courant, exécuté sur papier, presque dépourvu de décorations. D'habitude, le décor se limite aux initiales rouges au début de chapitres, mises à part la lettrine *L* (fol. 7r°a, 4,5 x 5 cm.), ornée de quelques motifs simples en jaune et en noir, dessinés à la plume, ainsi que de rares lettres filigranées. Du point de vue décoratif, le manuscrit ne présente donc aucune valeur. La reliure non plus n'a rien d'extraordinaire: non originale, datant probablement des XVII^e^-XVIII^e^ siècle, en parchemin épais, sans aucune décoration. Les tranches furent teintes en vert, certainement lors de l'exécution de la couverture actuelle, car ce n'est pas une habitude typiquement médiévale, et la tranche de gouttière porte l'inscription à l'encre noire: *Legendarium Passionale de Sanctis...* (la dernière ligne est aujourd'hui illisible). Il est l'œuvre de deux copistes:

précédent, a fait exécuter les microfilms de manuscrits français de la collection en question, mais seulement de ceux qui furent sommairement décrits par Lemm (1918) dans l'ancien catalogue. Par contre, comme il s'est avéré au cours de mes recherches récentes, les acquisitions postérieures sont restées dans la clandestinité jusqu'à ces jours. Je remercie la Foundation for the Polish Science pour une bourse de recherche qui m'a permis de me rendre à Paris et d'effectuer une recherche dont les résultats seront présentés dans cet article.

[2] Je n'y traite pas de deux manuscrits qui s'inscrivent parfaitement dans ce groupe: le ms. Gall. fol. 182, objet de ma communication lors de mon colloque sur les *Bribes du Moyen Age*; et le ms. Gall. fol. 128, contenant l'*Introduction sur les Prophètes*, composée de textes anonymes, et le *Roman de Mandevie* de Jean Dupin, car ce manuscrit est connu de la critique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le premier va jusqu'au fol. 199v°a, et puis la tâche est continuée par l'autre dont l'écriture est beaucoup moins soignée. Il fut exécuté soit en Picardie (caractéristiques évidentes et nombreuses du dialecte picard: *coses* = 'choses', *bouque* = 'bouche', *quien* = 'chien', *wardés* = 'gardé', *le lieche* = 'la liesse', *le vie*, *fesist*, *vausist*, *desist*, *mesist*[3], etc.), soit dans le diocèse de Reims, proche de la Picardie, car le seul ajout par rapport à l'original latin est la vie de saint Nicaise (fol. 22r°a-22v°b), le dixième évêque de Reims, martyrisé en 407 ou 451 et dont la fête se célèbre le 14 décembre[4]. Les filigranes[5] permettent de situer son exécution dans la dernière décennie de la 1ère moitié du XVe siècle. Mais le manuscrit quitta vite la France et se trouva entre les mains de la famille Manderscheid – Blanckenheim encore au cours du même siècle. Au verso de la garde initiale en parchemin on dessina, à l'encre noire, un écu héraldique divisé en quatre compartiments, avec un lion aux 2e et 3e et avec d'autres éléments qui m'ont permis de l'identifier comme la partie principale des armoiries de la famille Manderscheid – Blanckenheim[6]. On y trouve une inscription en dessous: *Com[es] Jonggrawe zu Manderscheit grawe zu etiam Blanckenheym etc. 1473*. Or, en 1468, Dietrich III réunit les domaines de Manderscheid et de Blanckenheim, et il s'agit ici de l'un de ses trois fils[7] qui fut propriétaire du codex. Celui-ci appartint à cette famille probablement jusqu'au début du XIXe siècle, car il comporte une note bien tardive: *Bibliotheca Blanquenheimiensis*. En travaillant sur ce manuscrit, j'ai été surpris par la présence des estampilles de la Bibliothèque Nationale (fol. 3r° et 408v°). Selon l'explication que m'a faite Marie-Hélène Tesnière, il dut être saisi par les Français durant la période napoléonienne et puis restitué aux Allemands au cours des années 1814-1815. Je suppose qu'il dut passer directement à la Königliche Bibliothek de Berlin, en tout cas, comme il est dépourvu de cote d'acquisition, il s'y trouva certainement avant 1828, date du début du registre d'acquisition.

[3] Subjonctif imparfait sigmatique, caractéristique des dialectes picard, wallon et lorrain où ces formes se maintiennent plus longtemps qu'ailleurs (Gossen, 1970: § 76).

[4] Rubrique: *Cy aprés commenche le passion de monseigneur Saint Nicaise qui fu archevesque de Rains*, incipit: *Messires Saint Nicaise qui fu evesque et archevesque de Rains pour le pureté et pour le sainteté…*, explicit: *Ly quel furent ochis et tué le dixneufimme kalende de jenvier*. Flodoardus Remensis raconte l'histoire de saint Nicaise (*De sancto Nicasio*) au sixième chapitre de son *Historia ecclesiae Remensis* (*PL* CXXXV, 36-43) qui va des origines jusqu'en 948, et le texte contenu dans le Gall. Fol. 156 semble en être une adaptation abrégée.

[5] On y trouve deux filigranes: ancre qui est proche de Piccard II 206; et tête de boeuf, proche de Piccard IX 100.

[6] Voir Siebmacher (1605: I, pl. 17, n° 1) et von Goeckingk (1882: 8 et pl. 10).

[7] Voir von Goeckingk (1882: 8).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le manuscrit est complet, il ne manque qu'un feuillet dans le dernier cahier, mais celui-là est resté vierge, car la lacune se produit après la fin du texte, et le fait que quelqu'un l'a arraché n'entraîne donc pas de lacune textuelle. Le manuscrit s'ouvre par la table des matières qui comporte quelques inconséquences: on y annonce quelques vies qu'on ne rencontre pas dans le texte et l'ordre des vies dans les tables ne répond pas toujours à la disposition des chapitres dans le corps du texte. On constate dans le texte quelques chapitres intervertis pas rapport à la source latine et quelques-uns qui furent supprimés. Faute de possibilités matérielles, il m'est difficile d'établir quelle est la valeur textologique de ce codex par rapport aux autres représentants des traductions en français médiéval de la *Légende Dorée*.

Un autre texte très répandu et très lu à la fin du Moyen Age fut l'*Horologium Sapientiae*, composé aux alentours de 1339 par le bienheureux Henri Suso, dominicain. La traduction française de l'œuvre en question fut exécutée à la demande d'un homme de loi de l'entourage du duc Henri de Bar, en 1389, par un franciscain du couvent de Neufchâteau en Lorraine, et elle est représentée aujourd'hui par une cinquantaine de copies (DLF-MA: 676). Le Gall. quart. 141 en est une. Comme le précédent, c'est aussi un manuscrit courant, sur papier, sans aucune décoration, mises à part la seule lettre filigranée au commencement du texte (fol. 1r°, l'initiale *S*, 3 x 4 cm.), ainsi que les initiales simples à l'encre rouge et bleue. La reliure, bien conservée, en cuir de veau, n'est pas originale, elle représente l'un des types de reliures françaises du XVIII^e^ s. Grâce aux filigranes[8] on peut situer son exécution dans la deuxième moitié du XV^e^ s. Les caractéristiques du dialecte picard sont les plus nombreuses (*le sapience*, *carité*, *peuquiet* = 'péché', *avera* = 'aura'[9], *vesist*[10], etc.), et c'est dans le Nord de la France qu'on le réalisa. A mon avis, encore au XVIII^e^ siècle, il se trouvait dans une collection ecclésiastique, et peut-être jusqu'à la Révolution quand il aurait partagé le sort de nombreux manuscrits des collections ecclésiastiques en France. En effet, au fol. 1r°, on trouve l'inscription *Quarante*, dont l'écriture semble bien dater de la 1^ère^ moitié du XVIII^e^ s. Etant donné aussi que l'œuvre est imprégnée de la dévotion à la Passion du Christ, je suppose que le codex servait à un prédicateur pour les Prières ou Heures des Quarante. J'ignore ce qu'il devint au XIX^e^ s. Il fut acheté par la Königliche Bibliothek de Berlin le 15 novembre 1915 à M. Breslauer (Berlin).

[8] On en trouve trois: tête de boeuf, proche de Piccard IX 188; lettre *P*, proche de Briquet 8690 et de Piccard VI 680; et crosse, proche de Briquet 5799.

[9] C'est aussi un trait wallon.

[10] Sur le subjonctif imparfait sigmatique, v. note 3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Le manuscrit est complet. L'examen de la structure des cahiers permet de constater qu'il n'y manque aucun feuillet. La traduction française médiévale est jusqu'à présent inédite. J'ai comparé ce codex avec la source latine (Richstätter: 1929). On constate vite qu'il s'agit plutôt d'une adaptation que d'une traduction, ce qui est typique des traductions médiévales en langues vernaculaires. D'un côté, on y lit plusieurs commentaires et amplifications qui ne se trouvent pas dans le texte latin, d'autre part, les suppressions sont aussi fréquentes. On y constate, par contre, une faute manifeste: au chapitre XVI du Livre I répondent deux chapitres dans le manuscrit: chapitre XVI (fol. 126v°-132v°, pp. 160-167 de l'édition de la source) et chapitre XVII (fol. 132v°-138r°, pp. 167-174 de l'édition), l'idée de vingt-cinq chapitres au lieu de vingt-quatre étant contraire aux intentions de l'auteur. Pour ce qui est des innovations dans le texte français transmis par le Gall. quart. 141, à la fin du dernier chapitre du Livre II (fol. 218r°), on trouve tout un chapitre ajouté: la séquence de la Sapience.

Le ms. Gall. quart. 159 est fort intéressant. Il contient deux textes: *Passion selon Gamaliel* et *Vengeance de Nostre-Seigneur*. C'est un manuscrit en très mauvais état, en train de disparaître, car à cause de quelques substances contenues dans l'encre, le papier se dégrade. Ce manuscrit s'inscrit, lui aussi, dans la classe des manuscrits courants, sur papier, avec une simple décoration consistant en initiales de chapitres et de paragraphes en rouge, d'habitude nues, quelques-unes seulement étant pourvues de certains éléments décoratifs modestes, exécutés à l'encre rouge. La reliure n'a rien de spécial non plus. C'est une demi-reliure en cuir de veau, datant du XIX^e s. (vu le genre du papier marbré), réalisée probablement vers 1879 par le relieur Petit[11]. Vu les filigranes[12], le manuscrit fut réalisé au cours du dernier tiers du XV^e s. Il est difficile d'établir dans quelle région on le réalisa, car les seuls indices permettant de le faire dans ce cas précis sont les traits dialectaux qui malheureusement n'y paraissent pas suffisamment accusés, mises à part quelques caractéristiques du Nord de la France: *le grace*, *le saincte loy*, *le reyson*, etc. On y voit de nombreuses notes dans les marges bien postérieures à l'exécution du manuscrit (écriture du XVII^e ou du XVIII^e s.) dont il résulte que leur auteur dut être en possession d'un autre manuscrit

[11] Cf. plus bas.

[12] Tête de boeuf accompagnée d'un croissant entre les cornes, proche de Briquet 14390 et de Piccard I 732; et tête de boeuf accompagnée d'une croix entre les cornes, variante de Piccard I 711.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contenant les mêmes textes. Nous sommes bien renseignés sur son histoire au XIX^e s., grâce à une note se trouvant au recto de la 2^e garde initiale: *offert à Monsieur Bordier* [il s'agit peut-être d'Henri-Léonard Bordier, savant, archiviste et bibliothécaire parisien, 1817-1888] *par son tout dévoué relieur 24 décembre 1879 C. Petit.* Il s'agit de Charles Petit ou Petit Fils (Flety, 1988: 143). Mais il y a encore un autre détail concernant son histoire, intéressant pour un romaniste. En effet, au contre-plat initial, se trouve l'ex-libris de Hermann Suchier[13]. Le manuscrit fut acheté par la Staatsbibliothek de Berlin à Walther Suchier, juste avant la guerre, le 6 juillet 1939.

Il est incomplet. La lacune se produit à trois reprises, entraînant la perte du texte: manquent 1 feuillet après le 7^e, 1 feuillet après le 46^e et 1 feuillet après le 57^e. Le côté textuel est très intéressant. Le premier texte, comme je l'ai dit plus haut, c'est la *Passion selon Gamaliel* (fol. 1r°-36v°). Il s'agit de la 2^e version, qu'on dit longue, de la *Passion-Evangile de Nicodème*. Le texte n'est pas encore publié. La seule édition, préparée par Le Merrer (1968), ne jouit pas des honneurs de la presse. Il est conservé dans les manuscrits suivants: Paris, BnF fr. 979 (fol. 2r°-49v°), BnF fr. 12445 (fol. 2r°-50v°), Arsenal 5366 (fol. 1r°-63v°), Grenoble, Bibl. Mun. 50, Besançon, Bibl. Mun. 588 (fol. 1r°-25r°), Vat. Reg. 1728 (Micha, 1969: 1291).

L'autre texte: *La Vengeance de Nostre-Seigneur*, est connu, comme on sait, sous d'autres titres aussi: *Vengeance Jésus-Christ*, *Vengeance du Sauveur*, *Prise de Jérusalem* ou *Destruction de Jérusalem*. C'est une mise en prose de la chanson de la *Vengeance de Nostre-Seigneur*, datant du XII^e s. (Gryting, 1952). Les versions en prose ont été publiées par Ford (1984), mais l'éditeur ne connaît pas le manuscrit en question. La version contenue dans celui-ci représente la famille A. Grâce à l'apparat critique, riche et très consciencieux, se trouvant dans l'édition Ford, j'ai pu établir que le manuscrit appartient au groupe α5 et qu'il se rapproche le plus du ms. Paris, BnF, fr. 981, désigné par le sigle A3 dans l'édition Ford (1984: 26).

Dans plusieurs manuscrits, les deux textes: *Passion...* et *Vengeance...* sont associés, car ils forment un tout, le deuxième résultant du premier. C'est pour cette raison que dans notre manuscrit, la *Passion...* est précédée de la rubrique: *La destruction de Jherusalem* qui devrait annoncer le texte qui suit. Différentes versions de la *Passion...* se combinent avec

[13] Voir aussi l'article de Walther Suchier (1901: 101) qui mentionne ce manuscrit comme 'Handschrift im Besitz meines Vaters Hermann Suchier'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

différentes versions de la *Vengeance*..., et en fait, diverses combinaisons furent réalisées. La même combinaison que celle effectuée par le copiste de notre manuscrit se trouve aussi dans les manuscrits suivants: Paris, BnF fr. 979, Besançon, Bibl. Mun. 588, Grenoble, Bibl. Mun. 50 et Vat. Reg. 1728 (Micha, 1969: 1292).

Le ms. Gall. quart. 154 renferme deux textes, comme le précédent, mais les deux parties dont il se compose, appartenaient à l'origine à deux manuscrits indépendants, et furent réunies probablement lors de l'exécution de la reliure actuelle qui est une demi-reliure en parchemin, datant du XVII^e^ ou du XVIII^e^ s. D'après les filigranes, la première partie fut exécutée au 2^e^ quart du XV^e^ siècle[14], et l'autre au dernier tiers du même siècle[15]. La couleur dialectale dans les deux parties est celle du Nord de la France, principalement picarde (*merchy*, *veïr*, *le dame*, *le maladie*, *le mer*, *biaux*, *sen* = 'son', *venra*[16], etc.). La première partie ne fut jamais achevée: les initiales de paragraphes ne furent pas exécutées et seules des lettres d'attente sont présentes. Les deux parties sont presque dépourvues d'éléments décoratifs, mises à part l'initiale *A* au début du deuxième texte (fol. 25r°) et les initiales de chapitres en rouge qui suivent.

Jusqu'à présent, ce manuscrit était tout à fait inconnu de chercheurs. Pourtant, il est très important au niveau textuel, au moins en ce qui concerne le premier des textes conservés. En effet, celui-ci est le *Jeu sur l'Anticlaudien* (fol. 1r°-24r°) qui est une traduction du *Ludus super Anticlaudianum*, réalisée par un dominicain anonyme de Cysoing à la fin du XIII^e^ ou au début du XIV^e^ s. Le texte latin, qui est l'œuvre d'Adam de la Bassée (vers 1280), constitue une adaptation de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille (1182-1183). On constate des différences notables entre le *Jeu*... et le *Ludus*.... Le traducteur utilise directement l'*Anticlaudianus* et le *De planctu naturae* d'Alain de Lille pour corriger le *Ludus*...[17]. Il existe aujourd'hui trois manuscrits du *Jeu sur l'Anticlaudien*: BnF fr. 1634 (XV^e^ s.), BnF fr. 1149 (XV^e^ s.), BnF nouv. acq. fr. 10047[18], et le manuscrit que j'ai découvert constitue le quatrième. Mais c'est un grand

[14] Lettre *P*, identique à Piccard I 351 et Briquet 8484.

[15] Lettre *P*, proche de Piccard IV 607 et identique à Briquet 8570; lettre *Y*, variante de Briquet 9174.

[16] C'est aussi un trait wallon et lorrain.

[17] Voir l'Introduction à l'édition de la source latine par Bayart (1930: LXXX, CIII et CIV, n.1). Pour les rapports entre le texte latin et la version française, voir l'analyse de Bayart (1930: LXXIX-CVI).

[18] Bayart (1930) n'en connaît que les deux premiers et se base, pour ses analyses, sur le BnF fr. 1634. Le troisième est mentionné par Bossuat (1955: 45, n. 5).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dommage qu'il soit incomplet, car il en manque à peu près la première moitié. L'œuvre n'est pas publiée[19]. Le travail est donc à faire.

L'autre texte conservé dans ce manuscrit est la traduction française de Jean Courtecuisse, datant de 1403, du texte latin de Martin de Braga (vers 510-579): *Formula honestae vitae*. Le texte français est conservé dans de nombreux manuscrits (presque une trentaine) et fut publié plusieurs fois aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. Il en existe aussi une édition critique contemporaine qui contient un riche apparat critique (Haselbach, 1975). L'examen des leçons relevées par l'éditeur m'a permis de constater que notre manuscrit est le plus proche de Bruxelles, BR, 9559-9564 (désigné dans l'édition par le sigle *B2*) et de Bruxelles, BR, 9359-9360 (désigné par le sigle *B1*). Il contient aussi des leçons communes avec le ms. Londres, BM, Add. 19900 (sigle *L1*), mais seulement aux endroits où il s'accorde avec les précédents. Il se situe donc dans la famille *a*[20]. Malheureusement, le manuscrit est incomplet, car il s'arrête après le milieu du quatrième chapitre.

Le ms. Gall. quart. 153 renferme plusieurs textes[21]. Le texte principal est la traduction française du *De doctrina cordis* d'Hugues de Saint-Cher. Ensuite, sur les feuillets restés vierges, le même copiste transcrivit quelques textes de petites dimensions. C'est un manuscrit en parchemin, mais sobre en décorations. Mérite d'être mentionnée seulement la lettrine *P* qui ouvre le prologue (fol. 3r°, 5 x 3,5 cm). C'est une lettre émanchée et filigranée, à l'encre bleue et rouge, dont les antennes sont prolongées dans les marges et forment un encadrement simple; celui-ci prend, dans la marge inférieure, la forme d'un serpent. La reliure, en cuir brun, n'est pas originale et représente un type de reliure française du XVIII^e^ s. En se basant sur l'écriture, il est possible de dater le manuscrit en situant son exécution dans la 2^e^ moitié du XIV^e^ s. Les traits dialectaux les plus accusés sont picards, mais parfois une caractéristique dialectale tout en étant picarde est aussi wallonne ou lorraine (*wai* = ' (tu) vas', *welent* = 'veulent', *chiaus* = 'ceux', *biaus* = 'beau', *chou* = *çou*, *fieste*, *siermons*, *siervice*, *le doctrine*, *desous*, *ausi*[22], *ti* = 'toi', etc.), mais un tout petit nombre

[19] La seule édition que je connaisse n'est pas imprimée. Il s'agit de la thèse dactylographiée de Rastatter (1966). J'ai vu cette édition. Son auteur ne prend en considération que trois manuscrits. Je pense qu'il faudrait en préparer une nouvelle.

[20] Voir le stemma établi par Haselbach (1975: 120).

[21] J'ai signalé à l'IRHT l'existence de ce manuscrit et j'ai communiqué les résultats de mes découvertes en ce qui concerne l'identifications de certains textes.

[22] Un *s* pour un double *s*, et à l'inverse, caractérise le dialecte picard. Voir Gossen (1970: § 49).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'autres traits dialectaux n'appartient qu'à la Wallonie (p. ex. *faubles* = 'fables', *tauble* = 'table'). Le manuscrit fut acheté par la Staatsbibliothek de Berlin à Heinrich Tiedmann, en 1928.

L'examen de la structure des cahiers permet de constater qu'il ne s'y produisit aucune lacune textuelle. Le texte principal dans notre manuscrit: *De la doctrine du cœur* (fol. 1v°-144r°) est l'une des nombreuses traductions en français médiéval du *De doctrina cordis*, attribué aujourd'hui à Hugues de Saint-Cher, mais qu'on attribua pendant longtemps à Gérard de Liège (Hendrix, 1995: XXIX). L'attribution à celui-ci se trouve aussi dans notre manuscrit. Je n'ai pas eu pas la chance de trouver d'autres copies contenant la même traduction.

Sur les feuillets restés blancs, comme je l'ai dit plus haut, le copiste ajouta quelques petits textes. Le premier est en latin: *De virtute psalmorum* de saint Augustin (fol. 144r°-145r°). Rémi d'Auxerre (Remigius Antissiodorensis) l'inséra dans le préambule de ses *Enerrationes in psalmos* et il est édité aujourd'hui dans *PL* CXXXI (142b-d) sous le titre de *Dicta sancti Augustini, quot sint virtutes psalmorum*. De nombreux manuscrits ont transmis ce texte[23]. L'original latin est suivi de sa traduction en français: *Profits de la lecture du psautier* (fol. 145r°-145v°). Cette traduction reste inédite et elle est anonyme. Raoul de Presles fit une autre traduction qui est conservée dans le *Psautier latin-français de Saint-Victor de Paris*, datant du XIV^e^ siècle: Paris, BnF fr. 962, fol. 15 (Leroquais, 1940-1941: t. II, 143-144). Le texte suivant porte le titre de *Contes dou monde* (fol. 145v°-146r°) et traite de la vanité de ce monde, constituant une admonestation adressée à l'homme. Les motifs dominants sont ceux de *Memento mori* et de *Ubi sunt*. Suivent les *Conseils pour la lecture du bréviaire* (fol. 146r°-147v°) qui contiennent des méditations pour les heures canoniales et évoquent la Nativité, puis les étapes successives de la Passion de Jésus-Christ. Le dernier texte est écrit en alexandrins assonancés et porte le titre de *Quatre degrés du béguinage* (fol. 147v°) où l'on traite de quatre degrés de perfection spirituelle des Béguines. Vu la présence de ce texte dans le manuscrit, on peut supposer qu'on réalisa celui-ci à l'intention des Béguines qui furent présentes non seulement en Flandre, mais aussi au Nord de la France.

En 2003, j'ai signalé à Anne-Françoise Leurquin-Labie l'existence, dans cette collection, d'un manuscrit de la *Somme le Roi* de frère Laurent du Bois, dominicain, confesseur de Philippe III le Hardi. Il s'agit du ms.

[23] Sur ceux-ci voir p. ex. Leroquais (1940-41: t. I, 17, 20, 38, 39, 63, 96 et t. II, 120, 143, 149, 168, 172, 225, 229), Wilmart (1937: t. I, 264), Prazak (1980: 185e). Sur le texte, voir également Stegmüller (1979: 147): 'Canticum Psalmorum animas decorat'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gall. oct. 35. Mme Leurquin collabore avec Edith Brayer à l'édition de ce texte qui va paraître dans la *Société des Anciens Textes Français*[24]. La *Somme le Roi* est conservée aujourd'hui dans plus d'une centaine de copies, mais le manuscrit en question me paraît important pour plusieurs raisons.

D'abord pour son ancienneté. A mon avis, en se basant sur l'écriture, on peut situer son exécution à la fin du XIII^e^ s.[25]. De plus, le colophon nous fournit également des renseignements précieux: *Et fut escris cis livres en l'an de l'incarnation Nostre Signor mil.cc. iiij.^xx^ et nuef, ou mois de novembre. Priez pour celui qui l'escrist* (fol. 146v°). Le texte date de 1279, et d'autres manuscrits qui précisent le mois au cours duquel il fut terminé, disent *ou moi de mars*. Le copiste se serait-il donc trompé deux fois? En utilisant les chiffres arabes à l'époque moderne il est facile de substituer *1289* à *1279*, mais les habitudes médiévales, à mon sens, ne le rendent pas aussi facile. Et si l'on admet que *cis livres* prend ici le sens de la 'copie', ceci fortifierait encore plus l'hypothèse que le manuscrit aurait été exécuté à la fin du XIII^e^ siècle, et peut-être donc en 1289, en étant postérieur à l'original seulement d'une dizaine d'années; une telle datation le situerait parmi les plus anciens manuscrits qui sont peu nombreux.

Ensuite, pour le lieu de son exécution qui n'est pas Paris. La couleur dialectale n'est pas clairement marquée. Les traits qu'on y perçoit, renvoient à la partie Nord-est et Est de la France (*k* pour *q*: *ki*, *ausi*, *ameir*, *honoreir*, *monteir*, *humanitei*, *charitei*, *amins* = 'amis, *promins* = 'promis', *aportai* = 'apporta', *repouzerai* = 'reposera', *estaubli* = 'établi', *especiaument*, *mautalant*, *debonaretez*, *aixe* = 'aise', etc.) Les caractéristiques dialectales présentes dans le manuscrit appartiennent à quelques dialectes: picard, wallon, comtois, bourguignon, mais le plus souvent elles font penser au lorrain. Je risquerais donc l'hypothèse que le manuscrit aurait été exécuté en Lorraine, en tout cas dans l'Est de la France.

En outre, ce n'est pas un manuscrit de luxe: la décoration se limite aux initiales de chapitres nues, à l'encre rouge, qui sont ornées rarement de modestes dessins en rouge, ainsi qu'aux quelques drôleries en rouge

[24] Peut-être au moment de la publication de cet article l'édition sera-t-elle déjà parue. A présent, on peut consulter seulement la version dactylographiée de l'édition Brayer (1940). Par la même occasion on peut mentionner aussi une édition incunable: Anthoine Verard, Paris 1495 (Copinger, 1898: n° 3513). J'ai eu la permission de consulter la thèse dactylographiée d'Edith Brayer et j'ai pris connaissance de l'intéressante introduction à l'édition du texte. Pour l'étude du texte, voir aussi Brayer (1958: 1-38 et 433-470).

[25] Comparez avec Kirchner (1966: tab. 14).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et en noir qu'on voit dans la marge inférieure de quelques feuillets. La mise en page est aussi assez atypique en ce qui concerne les copies de la *Somme*..., car c'est un manuscrit à longues lignes.

Enfin, ce manuscrit appartint au milieu franciscain. Au fol. 135v°, on trouve des notes de propriétaires successifs, de deux mains, datant probablement du XV^e^ siècle, vu l'écriture. La deuxième main écrivit: *Jhesus Maria Franciscus Clara*. De plus, déjà au Moyen Age, ce manuscrit fut annoté dans les marges, en latin et en français. Je suppose que l'auteur devait disposer d'un autre manuscrit de ce texte, étant donné qu'il sut détecter et bien situer, dans le texte, les chapitres déplacés[26]. Vu le caractère de ces notes, je pense que le manuscrit servit peut-être dès l'origine à un prédicateur (franciscain?) et qu'il s'agit d'une copie *ad usum proprium*, ce qui explique, à mon sens, l'aspect modeste de celle-ci.

En somme, pour ce qui est d'une éventuelle provenance lorraine, cette copie serait proche des manuscrits suivants: BnF fr. 13304 (fin du XIII^e^ s.), Metz, Bibl. mun. 665 (fin du XIII^e^ s.) et Verdun, Bibl. mun. 391 (fin du XIII^e^ / début du XIV^e^ s.). Par contre, il se rapproche le plus du ms. 2899 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris (daté de 1297) pour ce qui est d'une décoration modeste, pour les longues lignes et pour son appartenance au milieu franciscain, ainsi que pour le fait que, probablement, un prédicateur (franciscain) s'en servait dans le but de préparer ses sermons[27].

Et la dernière preuve de l'importance du ms. Gall. oct. 35 est qu'il représente la version classique de la *Somme*..., la version A qui est la plus répandue.

[26] Il s'agit du dernier cahier qui est mal placé et qui est à situer à l'intérieur du dernier traité, et les chapitres contenus dans celui-là devraient être insérés avant le chapitre qui est précédé de la rubrique: *C'est de vrai humle* (fol. 60r°). L'auteur des notes en question écrit dans les marges: *continua[tur] sigillo quod habetur 60 folio etc.* (fol. 146v°, fin du dernier cahier dans la disposition fautive dans le manuscrit) et *quod hic deficit suppletur retro 140* (= 137 dans la numérotation actuelle; fol. 60r°). Je tiens à préciser qu'en ce qui concerne cette place du dernier cahier, l'erreur n'est pas due au relieur, mais au copiste, étant donné les réclames.

[27] Je tiens à remercier Mme Leurquin qui m'a permis d'utiliser son article qui paraîtra dans les actes du colloque *Bribes du Moyen Age*, où elle caractérise ces plus anciennes copies: «Un fragment de la *Somme le Roi* (manuscrit Verdun, Bibl. mun. 391)», ce qui m'a rendu possibles les rapprochements et les remarques que je fais ici. Cf. aussi eadem, «Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de la Somme le Roi», dans *Mise en page du livre religieux, XIII^e^-XX^e^ siècle*, Actes du colloque tenu en décembre 2001 à l'Ecole nationale des Chartes (sous presse). J'espère qu'au moment de la publication de cet article, les deux articles de Mme Leurquin seront déjà publiés.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aux XVII^e-XVIII^e s., le manuscrit se trouvait en Belgique, probablement à Bruxelles, d'abord parce que la reliure actuelle doit dater de cette époque, et puis parce qu'on trouve au dos de la reliure, en lettres majuscules dorées, l'indication concernant le relieur: *H. J. FORSTHOFF RELIEUR A BRUXELLES*[28]. Il convient de remarquer qu'on trouve, au dos aussi, le titre de l'œuvre en lettres dorées: *Li X Q[om]mandem[ents]*, ce qui est seulement le titre du premier traité et ce qui est une simple reprise de la rubrique initiale (fol. 1r°). Ceci fait penser que soit le relieur ne savait pas quelle œuvre il reliait, soit le propriétaire du manuscrit à cette époque-là ne se rendait pas bien compte de ce qu'il possédait dans sa collection. Le manuscrit fut acheté par la Königliche Bibliothek de Berlin à Karl W. Hiersemann (Leipzig), en 1916.

Mon expérience avec la collection berlinoise montre bien qu'il vaut la peine d'explorer de petites collections oubliées, car encore aujourd'hui elles contiennent des surprises qui rendent notre travail de recherche passionnant.

## RÉFÉRENCES

BAYART, Paul (éd.). 1930. *Ludus super Anticlaudianum*. Tourcoing.

BOSSUAT, Robert (éd.). 1955. *Anticlaudianus*. Paris.

BRAYER, Edith (éd.). 1940. *La Somme le Roi de Frère Laurent* (édition dactylographiée). Ecole nationale des Chartes, Position des thèses.

BRAYER, Edith. 1958. «Contenu, structure et combinaisons du *Miroir du Monde* et de la *Somme le Roi*». *Romania* 79. 1-38 et 433-470.

BRIQUET, C.M. 1907. *Les filigranes*. Genève.

COPINGER, W.A. 1898. *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum*. Part. II, vol. I. London.

*DLF-MA = Dictionnaire des Lettres Françaises. Moyen Age*, nouvelle édition. Fayard. s.d.

FLETY, Julien 1988. *Dictionnaire des relieurs français ayant exercé de 1800 à nos jours*. Paris: Editions Technorama.

FORD, Alvin Earle (éd.). 1984. *La vengeance de Nostre-Seigneur, the old and middle french prose versions, the version of Japheth*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

VON GOECKINGK, H. 1882. *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch*. VI, 7. Nürnberg.

GOSSEN, Charles Théodore. 1970. *Grammaire de l'ancien picard*. Paris.

GRYTING, Loyal A.T. (éd.). 1952. *The oldest version of the XII th century Poem 'La Venjance Nostre Seigneur'*. Michigan: U. of Michigan Press.

HASELBACH, Hans (éd.). 1975. *Seneque des IIII vertus: La Formula honestae vitae de Martin de Braga (pseudo-Sénèque) traduite et glosée par Jean*

[28] J'avoue que je n'ai pas réussi à identifier ce relieur.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*Courtecuisse*. – (Publications Universitaires Européennes, série 13, vol. 30.) – Frankfurt am Main: Peter Lang.

HENDRIX, Guido. 1995. *Hugo de Sancto Caro's Traktaat De doctrina cordis*. Leuven.

KIRCHNER, Joachim. 1966. *Scriptura gothica libraria*. München.

LE MERRER, Madeleine. 1968. *Edition de la version en prose de l' 'Evangile de Nicodème' d'après cinq manuscrits du XIV^e^ et du XV^e^ siècles*. U. de Caen (thèse dactylographiée).

LEMM, Siegfried. 1918. *Mitteilungen aus der Königlichen Bibliothek, herausgegeben von der Generalverwaltung, IV: Kurzes Verzeichnis der romanischen Handschriften*. Berlin.

LEROQUAIS, Victor. 1940-41. *Les psautiers: manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*. Mâcon.

MICHA, Alexandre. 1969. «Une rédaction de la Vengeance de Notre Seigneur». *Mélanges Rita Lejeune*. Gembloux. vol. II. 1291-1298.

PICCARD, Gerhard. 1966. *Die Ochsenkopf-Wasserzeichen*; 1977. *Wasserzeichen Buchstabe P*; 1978. *Wsserzeichen Anker*. Stuttgart.

*PL* = *Patrologia Latina* par J.-P. MIGNE 1878-1891. Paris.

PRAZAK, Jiri. 1980. *Katalog rukopisu krizovnicke knihovny nyni deponowanych ve Statni knihovne Ceske socialisticke republiky v Praze*. Prague.

RASTATTER, Paul Henry (éd.). 1966. *Ludus Anticlaudien: A Thirteenth-Century French Translation of the 'Ludus super Anticlaudianum' of Adam de la Bassee by a monk from Cysoin. Edited for the first time with Introduction, Notes and Glossary*. U. of Oregon (thèse Ph. D. dactylographiée).

RICHSTÄTTER, Carolus (éd.). 1929. *Horologium sapientiae*. Taurini.

SIEBMACHER, Johann. 1605. *Neu Wapen-Buch*. Nürnberg.

STEGMÜLLER, Fridericus. 1979. *Repertorium Biblicum Medii Aevi*. t. X. Matriti.

SUCHIER, Walther. 1901. «Ueber das altfranzösische Gedicht von der Zerstörung Jerusalems (La Venjance nostre seigneur)». *Zeistchrift für Romanische Philologie* 25. 94-109.

WILMART, Andreas. 1937. Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manuscripti. Vaticano.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE DÉVELOPPEMENT DE L'ADVERBE *NON* COMME MARQUE DE LA NÉGATION 'PARTIELLE' EN FRANÇAIS

WILLY VAN HOECKE
K.U. Leuven

## INTRODUCTION

Toute étude sur la négation constitue une opération périlleuse, car la négation forme un terrain de recherche non seulement très vaste, mais en outre fortement accidenté. En effet, la négation est un 'opérateur' essentiel qui intervient dans des domaines très variés allant de la philosophie et de la logique à la pragmatique, aux théories d'argumentation et aux logiciels d'ordinateur. Il s'ensuit qu'on risque de s'y égarer ou de se faire prendre à des pièges inattendus, cachés sous des couvertures difficilement discernables. On ne s'étonnera donc guère du fait que le sujet a fait couler beaucoup d'encre: en 1987, St. Seifert et W. Welte ont publié une bibliographie des études consacrées à la négation dans les langues naturelles, et leur relevé compte plus de 3000 entrées (Seifert – Welte, 1987). L. R. Horn, qui avait fait une première esquisse typologique (Horn, 1978) dans le cadre des recherches sur les universaux du langage dirigées par J. Greenberg, a publié vingt ans après une synthèse monumentale de ses recherches sur la négation (Horn, 1989). Cette somme, qui fait le bilan des approches 'depuis les grammairiens indiens jusqu'aux pragmaticiens du XX^e^ s., en passant par Platon, Aristote, les Stoïciens et les générations de logiciens, de philosophes et de linguistes de tous les pays' (Attal, 1992: 103), met bien en évidence la complexité et les risques du sujet.

L'objectif de cette contribution est toutefois assez précis et spécifique, ce qui permettra, j'espère, d'éviter certains écueils théoriques et méthodologiques. Je me propose en effet d'examiner l'origine du morphème *non* comme marque de la négation 'partielle' en français. Pour ce faire, il me semble indispensable de préciser d'abord la distinction entre la négation 'globale' et 'partielle' (1.). J'examinerai ensuite le développement de la particule *non* comme morphème négatif en ancien français, en focalisant sur son essor comme marque de l'interrogation 'partielle' et sur les valeurs 'partielles' spécifiques avec lesquelles on l'utilise (2.). Le français moderne a maintenu et spécifié davantage certaines

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

constructions attestées en ancien français, laissant tomber les tours pour lesquels on disposait d'une solution plus simple ou plus courante (3.). J'essaierai enfin de caractériser les tendances qui sous-tendent les transformations que le système de la négation 'partielle' a connues en français (4.).

## 1. Négation 'globale' vs 'partielle'

On sait que le latin disposait d'un large éventail de marques pour exprimer la négativité[1], mais en latin parlé, c'est-à-dire en roman, et dans les langues romanes qui en sont issues, l'adverbe *NON* s'est progressivement imposé au détriment des autres. On admet communément qu'en latin, comme dans la plupart des langues, l'insertion de la marque négative dans une phrase a le plus souvent pour effet de nier l'énoncé tout entier, mais que la négation peut s'appliquer aussi à un seul de ses constituants. En latin, *NON* apparaît généralement devant le verbe et rejette l'énoncé exprimé par la phrase de façon 'globale', comme dans:

(1) Johannes Mariam in horto NON uidit
'Jean n'a pas vu Marie dans le jardin'

Toutefois, comme pour son correspondant français *Jean n'a pas vu Marie dans le jardin*, des interprétations 'partielles' portant sur des membres indispensables ('actants') ou facultatifs ('circonstants') sont possibles. Heldner (1981) et Larrivée (2001) ont donné une description minutieuse des facteurs sémantiques et textuels qui peuvent orienter la 'portée' de la négation sur un membre non verbal de la phrase en français. Helder (1981: 17) cite comme exemple la phrase suivante:

(2) Jean n'a pas battu Marie dans le jardin.

et démontre qu'on peut comprendre:

(3) b. ***Jean*** n'a pas battu Marie dans le jardin (c'est Paul qui l'a battu).
c. Jean n'a pas battu ***Marie*** dans le jardin (c'est Colette qu'il a battue).
d. Jean n'a pas ***battu*** Marie dans le jardin (il l'a sermonnée).
e. Jean n'***a*** pas ***battu Marie*** dans le jardin (il a chatouillé Sophie).
f. Jean n'a pas battu Marie ***dans le jardin*** (mais sur le balcon).

[1] Voir Vanbrabant (1994: 13-72), qui mentionne, à côté des marques négatives les plus courantes *NON*, *NE* et *HAUD*, plusieurs adverbes à portée négative tels que *MINUS*, *MINIME* et *MALE*, etc. On trouvera des descriptions plus synthétiques dans Ernout – Thomas (1953: 148-155) et Kühner – Stegmann (1962: 813-828). L'analyse la plus récente de la négation en latin est la volumineuse étude d'orientation sémantico-pragmatique d'Orlandoni (2001).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

g. Jean n'a pas ***battu*** Marie ***dans le jardin*** (ce qu'il a fait, c'est la sermonner sur le balcon).
h. Jean n'a pas ***battu Marie dans le jardin*** (il est allé au cirque).

De même, la phrase latine citée (1) peut donc être interprétée comme suit:

(4) b. ***Jean*** n'a pas vu Marie dans le jardin (c'est Paul qui l'a vue).
c. Jean n'a pas vu ***Marie*** dans le jardin (c'est Colette qu'il a vue).
d. Jean n'a pas ***vu*** Marie dans le jardin (il l'a sermonnée).
e. Jean n'***a*** pas ***vu Marie*** dans le jardin (il a chatouillé Sophie).
f. Jean n'a pas vu Marie ***dans le jardin*** (mais sur le balcon).
g. Jean n'a pas ***vu*** Marie ***dans le jardin*** (ce qu'il a fait, c'est la sermonner sur le balcon).
h. Jean n'a pas ***vu Marie dans le jardin*** (il est allé au cirque).

Or, le latin permet d'éviter ces ambiguïtés. En effet, en tant que langue flexionnelle, il n'utilise pas l'ordre des mots à des fins syntaxiques: les mots peuvent donc être déplacés, et ce déplacement a en général un effet de mise en relief. Concrètement, la marque *NON* peut apparaître devant des formes autres que le verbe et indiquer par là que c'est sur ce segment que porte la négation. Les grammaires latines sont unanimes sur ce point, citons par exemple Kühner – Stegmann (1962: 818):

(5) Wenn die Negation nicht dem ganzen Satze angehört, sondern nur einem einzelnen Worte im Satz, also wenn sie einem anderen, entweder gesetzten oder hinzuzudenkenden Worte entgegengesetzt wird (Begriffsnegation), so steht sie naturgemäss vor dem zu verneinenden Worte.

On notera d'ailleurs que cette caractéristique n'est pas propre au latin. Muller (1991: 217) mentionne à ce propos le russe, et Heldner (1981: 15) le suédois, où les particules respectives *ne* et *inte* se mettent devant le membre nié:

(6) a Marija <u>ne</u> celovala Dzona
'Marie n'a pas embrassé John'
b <u>Ne</u> Marija celovala Dzona
'Ce n'est pas Marie qui a embrassé John'
c Marija celovala <u>ne</u> Dzona
'Ce n'est pas John que Marie a embrassé'

(7) a Kalle gav Lisa en smörgås med korv
'Charles a donné à Lisette une tartine au salami'
b Kalle gav <u>inte</u> Lisa en smörgås med korv, utan Stina
'Ce n'est pas à Lisette mais à Christine que Charles a donné une tartine au salami'
c Kalle gav Lisa <u>inte</u> en smörgås med korv, utan ett kex
'Ce n'est pas une tartine au salami mais une biscotte que Charles a donnée à Lisette'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d Kalle gav Lisa en smörgås inte med korv, utan med ost
'Ce n'est pas une tartine au salami mais au fromage que Charles a donnée à Lisette'
e Inte Kalle utan Pelle gav Lisa en smörgås med korv
'Ce n'est pas Charles mais Pierre qui a donné à Lisette une tartine au salami'

Étant généralement employé devant le verbe, l'adverbe négatif *NON* a perdu cette mobilité en français. En effet, s'appuyant phonétiquement sur le verbe, avec lequel il constitue un 'groupe rythmique', il a été soumis au phénomène de la 'proclise' et a perdu son accent propre. La perte de l'accent entraîne un affaiblissement phonétique de la forme qui aboutit à (NON >) /non/ > /nən/ > /nə/, graphie *nen, ne*[2]:

(8) /non/ graphie *non*
/nən/ graphie *nen*
/nə/ graphie *ne*

Cet affaiblissement mène à la recherche d'éléments de renforcement[3], les 'auxiliaires' de la négation, dont l'inventaire et l'histoire ont été esquissés par Dreyling (1888) et Möhren (1980). Ces 'auxiliaires' se mettent derrière le verbe, et la négation est désormais rendue par des morphèmes 'discontinus' tels que *ne* +V+ *mie* (< MICA), *ne* +V+ *point* (< PUNCTUM) ou *ne* +V+ *pas* (< PASSUM), tournure qui s'est imposée en français moderne.

Le développement esquissé a fixé la position de la marque négative: celle-ci encadre la forme verbale et porte en principe sur le prédicat de la phrase, sauf si les facteurs sémantiques et textuels analysés dans les études déjà citées de Heldner (1981) et de Larrivée (2001) l'orientent sur un segment spécifique de l'énoncé.

## 2. L'ESSOR DE *NON* COMME MARQUE DE LA NÉGATION PARTIELLE EN ANCIEN FRANÇAIS

### 2.0.

L'objet de cette contribution n'est pas l'analyse de ces morphèmes 'discontinus' et des problèmes qu'ils posent pour rendre en français une

[2] On trouvera un relevé des formes 'gallo-romanes' affaiblies issues de *NON* dans Wartburg (1922ss: VII182-187).

[3] Selon Jespersen (1966: 7-8), les marques de négation seraient soumises, dans un grand nombre de langues, à des tendances successives d'affaiblessement phonétique et de renforcement. Ce mouvement cyclique, appelé généralement le 'cycle de Jespersen', serait une des constantes 'universelles' du changement linguistique.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

négation partielle, un sujet que j'ai traité ailleurs (Van Hoecke, 2004). Je me propose d'examiner ici le morphème négatif *non*, qui remonte lui aussi à l'adverbe latin *NON*. En effet, l'adverbe était aussi employé comme réponse négative et dans cet emploi il a évidemment conservé son accent, d'où la particule:

(9) /non/ graphie *non*
/nɔ̃/ graphie *non*
/nɔ̃/ graphie *non*[4]

L'évolution de cette forme non affaiblie a moins retenu l'attention des chercheurs, mais, dans la première étude approfondie consacrée à la négation en français, Perle (1878) a déjà esquissé ses caractéristiques fondamentales. Le sujet a été repris par Moignet (1965) dans une étude d'inspiration 'guillaumienne', que Buridant (2000: 598-605) a bien synthétisée et adaptée dans son imposante *Grammaire nouvelle de l'ancien français*.

En tant que réponse, *non* est 'syntaxiquement autonome' et peut constituer à lui seul un énoncé. Dès lors, Moignet (1965) le considère comme 'prédicatif' par opposition à *ne* qui est nécessairement 'conjoint' au verbe et qui n'a donc pas de prédicativité propre. Cette prédicativité de *non* est évidente dans les exemples suivants où on le trouve tantôt comme réponse indépendante, tantôt comme réponse négative intégrée à une phrase complexe:

(10) Nel feras? – Non!
'Tu ne le feras pas? – Non!'
(*Jeu d'Adam* 171)

(11) Et il repont que non.
'Et il répond que non.'
(*La Mort le Roi Artu* 46,31)

Dans cet emploi, la marque forme donc un énoncé autonome et elle a dès lors un statut distributionnel et syntaxique assez spécifique: elle forme une unité discursive indépendante et a une portée globale parce qu'elle rejette l'ensemble du prédicat qui précède.

L'objet de notre analyse est de montrer comment cette marque s'est insérée à nouveau à l'intérieur de la phrase pour y acquérir la portée 'partielle' qu'elle avait en latin, autrement dit comment elle a commencé à s'appliquer à nouveau à certains constituants de la phrase.

[4] Voir l'article *NON* dans Wartburg (1922ss: VII182-187).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2.1.

Je pense que l'origine de cet emploi doit être cherchée dans le fait que, déjà en latin, la réponse négative est assez souvent suivie du verbe sur lequel porte l'interrogation qui précède, comme le montre l'exemple suivant:

(12) Estne frater intus? – NON est.
'Mon frère est-il là dedans? Non.'
(Térence, *Adelphoe* 509)

Cet usage s'est conservé en ancien français:

(13) 'Dame, c'est mesire Gavains!'
- 'Non est '- 'Si est, bien le saciés!'
'"Madame, c'est monseigneur Gauvain!"
"Ce n'est pas lui!" – "Si, c'est lui, vous le savez bien!"'
(Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel* 5403-5404)

(14) Et dist: 'Vallet, n'aiez paor!'
- 'Non ai je, par le Salvëor',
fait li vallés, 'en cui je crois.'
'Et il dit: "Jeune homme, n'ayez pas peur!"
- "Je n'ai pas peur, fit le jeune homme,
par le Sauveur en qui je crois."'
(Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* 171-172)

Comme on le voit, la marque apparaît donc devant une forme verbale, mais celle-ci est toujours la reprise exacte du verbe de la phrase précédente. En outre, cette reprise négative apparaît nécessairement comme une sorte de phrase subséquente détachée de la première.

Par ailleurs, au lieu de ce verbe, l'ancien français se sert volontiers d'un 'verbum vicarium', un verbe à sens très général, en particulier *faire*:

(15) Tu as veü, si com je croi,
les angles dont la gent se plaignent,
qui ocïent quanqu'il ataignent.
- Non ai, voir, mere, non ai, non!
'Tu as vu, je pense,
les anges dont les gens se plaignent,
qui tuent tout ce qu'ils atteignent.
- Non, mère, pas du tout, non, non!'
(Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* 398-401)

(16) Puis li a dit: 'Guillaume, quar sëez!'
- 'Non ferai, sire', dist Guillaumes li bers.
'Puis il lui a dit: "Guillaume, asseyez-vous donc!"
- "Non, sire," dit Guillaume le vaillant.'
(*Le Charroi de Nîmes* 60-61)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans ces exemples, la phrase détachée subséquente implique toujours un renvoi au verbe de la phrase précédente, mais ne forme plus une reprise exacte de celui-ci, ce qui a dû affaiblir le caractère stéréotypé de la construction et facilite l'extension de celle-ci.

2.2.

Pour comprendre l'évolution ultérieure de *non* en français, il importe de souligner que, dans toutes ces constructions, *non* marque non seulement la négation, mais aussi une opposition au verbe qu'il reprend. Avec cette valeur adversative, la marque commence à apparaître aussi devant des membres non verbaux, comme dans l'exemple suivant:

(17) Il n'en donroit mie un menbre por cent mars d'or, non por cinc cens.
'Il n'en donnerait pas un seul de ses membres pour cent marcs d'or, pas même pour cinq cents.' (*Aucassin et Nicolette* 18, 20-21)

Dans l'énoncé de départ, le morphème négatif 'discontinu' *ne ... pas* porte sur le segment *por cent mars d'or*, qui dénote un prix très élevé, et, pour renforcer la négation, on reprend ce segment par un correspondant qui désigne une valeur plus élevée encore. Cette construction a toutes les caractéristiques de celle mentionnée ci-dessus, si ce n'est que la visée négative adversative ne concerne plus le verbe de la phrase, mais un de ses syntagmes nominaux. Dans l'exemple suivant, c'est un adverbe comparatif qui est nié et qui voit sa négation renforcée par un adverbe comparatif d'ordre décroissant:

(18) Ge vos di c'ors fins esmerez
ne reluist plus, non autretant.
'Je vous dis que l'or pur affiné
ne reluit pas plus, pas autant.'
(Thibaut, *Le Roman de la Poire* 1625-1626)

De cette façon, la marque *non* peut donc à nouveau apparaître, en ancien français, à l'intérieur de la phrase devant les différents constituants de celle-ci[5]. Cette caractéristique rapproche la langue d'oïl de sa langue mère, le latin, si ce n'est que, dans les emplois français, la construction se fonde manifestement sur la valeur adversative qui accompagne la négation proprement dite, car l'élément devant lequel se trouve *non* reprend littéralement ou approximativement un élément nié qui précède. Le phénomène s'observe devant le verbe, l'emploi qui me semble avoir déclenché l'évolution, comme il est expliqué plus haut:

[5] On trouvera un relevé, quelque peu confus, dans l'article *non* du Tobler – Lommatzsch (1915-2002: VI 767-773).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(19) 'Mais gardés bien que Flourentine
ne sache point de vo couvine!'
- 'Dame', fait elle, 'non sara'.
'"Mais prenez bien garde que Florentine
ne soit pas au courant de votre complot."
- "Madame", répond-elle, "elle ne le saura pas."'
(Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette* 3421-3423)

Mais nous venons de voir qu'on le trouve aussi devant des noms ou des groupes nominaux:

(20) Fil d'iglise te dei, nun evesque, apeler
'Je dois t'appeler fils de l'Église, pas évêque.'
(Guernes de Pont-Saint-Maxence, *La Vie de saint Thomas le martyre* 2918)

La construction est attestée également pour des adjectifs, surtout dans des constructions attributives comme la suivante:

(21) Se les joies ne sont estables,
Non sont li mal tos jors durables.
'Si les joies ne sont pas constantes
les maux ne sont pas permanentes non plus.'
(*Amadas et Ydoine* 7445-7446)

Rappelons qu'on la relève aussi également devant des adverbes:

(22) Je ne mangai hersoir, ...
Non hui est li tiers jor.
'Je n'ai pas mangé hier soir, ...
et aujourd'hui ce n'est pas encore le troisième jour.'
(*Aiol* 5428-5430)

Qui plus est, *non* s'emploie aussi avec des pronoms sujets ou régimes:

(23) 'Vaslet', fet il, 'don nel sez tu?'
- 'Je non.' ...
'"Jeune homme", répond-il, "tu ne le sais donc pas?"
- "Moi, non."...'
(Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* 261-262)

(24) Ne vostres ostes ne vostre osteus
N'avra ja s'enor non par moi
'Et si jamais votre hôte et votre maison
ne recevront guère l'honneur qu'ils méritent, ce ne sera pas à cause de moi.'
(Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* 5285-5286)

Notons enfin que, dans tous ces emplois, la marque *non* est souvent renforcée, comme son correspondant 'proclitique' affaibli, par *mie* ou *pas*, d'où les locutions *non mie*, *non pas*, etc.:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(25) Car il se donent mout granz flaz
des tranchanz, non mie des plaz.
'Car ils se donnent de terribles coups
du tranchant, non du plat des lames.'
(Chrétien de Troyes, *Yvain* 6123-6124)

(26) La pucele mout doucement,
non pas de droit, mai sutilment
esgardoit le Povre Perdu.
'La jeune fille regardait très aimablement,
non pas directement, mais subtilement
le Pauvre Égaré.'
(*Florimont* 6186)

2.3.

Toujours en ancien français, l'emploi de *non* comme marque de la négation 'partielle' prend une extension considérable, lorsque la valeur adversative de *non* commence à s'effacer. Cet emploi négatif sans connotation adversative s'observe surtout devant des adjectifs et des adverbes. Dans les exemples suivants, l'opposition avec un terme précédant est encore nette:

(27) Enviz lo fist, non voluntiers.
'Il le fit contre son gré non pas volontiers.'
(*Vie de saint Léger* 97)

(28) La digne recevrat,
la non digne larat.
'La digne recevra,
la non digne perdra.'
(Philippe de Thaon, *Le Bestiaire* 2101-2102)

Par contre, la valeur adversative peut s'éclipser, et *non* devient une simple particule permettant de créer des antonymes tels que:

(29) Il ralume les non voians.
'Il éclaire les non voyants.'
(Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas* 524)

(30) Cil metent lor vie en non cure.
'Ils mettent leur vie en non-protection.'
(Marie de France, *Équitan* 17)

En fait, la marque est en train de se transformer en une sorte de préfixe négatif, comparable au préfixe latin *IN-*. Le Tobler-Lommatzsch (1915-2002: VI 773ss) a d'ailleurs accueilli comme entrées autonomes un grand nombre de formes composées de la sorte. Citons entre autres les adverbes, adjectifs, substantifs négatifs suivants:

(31) *noncontrestant* ('malgré'), *nonobstant* ('nonobstant'), etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(32) *noncertain* ('incertain'), *noncessable* ('incessant'), *nonchalant* ('nonchalant'), *nonchaste* ('impudique'), *nonconcevable* ('inconcevable'), *noncontinent* ('incontinent'), *noncrëable* ('incroyable'), *noncrëant* ('incroyant'), *nondigne* ('indigne'), *nondisable* ('indicible'), *nondroiturier* ('injuste'), *nonescïent* ('inconscient'), *nonfeint* ('vrai'), etc.

(33) *nonäage* ('minorité'), *noncerté* ('incertitude'), *nonchalance* ('nonchalance'), *nonpoissance* ('impuissance'), *nonchastëé* ('impudicité'), *noncontinence* ('incontinence'), *nonpurté* ('impureté'), *noncure* ('négligence'), *nonsavance* ('ignorance'), *nonfoi* ('inconfiance'), etc.

On notera qu'ici encore l'ancien français se rapproche de sa langue mère, car ce type de formation est également attesté en latin, surtout pour des adjectifs et des adverbes, et parfois pour des substantifs aussi:

(34) Polybium secuti sumus, non incertum auctorem
'Nous avons suivi Polybe, un auteur non douteux.'
(Titus Livius, *Ab urbe condita* XXXIII 10,10)

(35) Vidi enim vos in hoc non minime, cum testes dicerent, commoveri
'J'ai vu, en effet, que lors des déclarations des témoins, vous avez été émus on ne peut moins.'
(Cicero, *In Verrem* II 4,66)

(36) Et minari et deferre etiam non orator potest.
'Même quelqu'un qui n'est pas un orateur peut menacer et décrier.'
(Quintillianus, *De institutione oratoria* IV 1,22)

Rappelons, en outre, que l'ancien français disposait d'une formation parallèle à l'aide de l'adverbe *nïent* ('ne ... rien, nullement'), issu du bas latin **NE GENTEM* (Wartburg 1922ss: VII 85-88). Ici encore, le Tobler – Lommatzsch (1915-2002: VI 639ss) n'a pas hésité à considérer l'adverbe comme un véritable préfixe antonymique. En effet, s'il met encore sous l'entrée *nïent* des combinaisons telles que:

(37) *nïent moins* ('pas moins'), *nïent plus* ('pas plus'), etc.

il a prévu une entrée spécifique pour:

(38) *nïentcomparable* ('incomparable'), *nïentcrëable* ('non fiable'), *nïentnuisable* ('non nuisible'), *nïentvëable* ('invisible'), etc.

(39) *nïentmortalité* ('immortalité'), *nïentnuisable* ('non-nuisance'), etc.

2.4.

Signalons, enfin, que le Tobler–Lommatzsch (1915-2002: VI 773ss) cite certains cas où *non* apparaît, sans valeur adversative, devant le verbe conjugué, mais il s'agit le plus souvent de passages tirés de textes très anciens à allure archaïsante:

(40) Elle non eskoltet les mals conselliers.
'Elle n'écoute pas les mauvais conseillers.'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(*Séquence de sainte Eulalie* 6)

(41) A cel sopar un sermon fez,
chi cel non sab, tal non audid.
'À ce souper il prononça un discours,
tel ne le sait pas, tel autre n'en a pas entendu parler.'
(*La Passion du Christ de Clermont-Ferrand* 109-110)

(42) Tos consillier ja non estrai.
'Je ne serai plus jamais ton conseiller'
(*La Vie de saint Léger* 92)

On peut se demander si on n'a pas affaire ici à des variantes latinisées de la forme d'oïl 'normale' *nen*, mentionnée sous (8). Cette hypothèse doit être avancée aussi, me semble-t-il, pour les cas tirés de textes plus récents, mais assez particuliers, tels que:

(43) Mais non est de grant baronie
'Mais il n'est pas de haute noblesse'
(Aimon de Varennes, *Florimont* 4252)

(44) '... Or est drois
que je te die tout mon affaire
ne comment non jou le voel faire'
' "...Maintenant il convient
que je t'explique toute ma situation
et comment moi, je ne veux pas m'y prendre."'
(Gui de Cambrai, *Barlaam et Josaphat* 608-610)

## 3. L'EMPLOI DE *NON* COMME MARQUE DE LA NÉGATION PARTIELLE EN FRANÇAIS MODERNE

### 3.0.

Dans la langue actuelle, la plupart des formes issues de l'adverbe latin *NON* en ancien français, se sont conservées. On notera toutefois que, parmi les morphèmes 'discontinus' construits sur la forme affaiblie *ne*, le plus courant, à savoir *ne ... mie*, s'est éclipsé, surtout en faveur de *ne ... pas*. Par ailleurs, dans ce dernier, l'élément négatif primitif *ne* s'efface souvent, en particulier dans la langue populaire et familière, si bien que *pas* commence à s'imposer de plus en plus comme le morphème caractéristique de la négation[6].

La forme non affaiblie *non* s'est conservée comme réponse négative, mais les renforcements à l'aide d'un verbe de reprise du type *non ferai*,

[6] Sur cette évolution bien connue, voir entre autres Gaatone (1971: 47-54), qui considère *pas* comme la forme normale de la négation et *ne pas* comme une 'marque redondante', et Muller (1991: 150-153).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mentionnés dans 2.1. ont disparus. On peut supposer, en effet, que ces reprises verbales ont dû paraître trop redondantes par rapport à l'expression simple de l'adverbe. Les emplois de *non* devant le verbe conjugué, mais sans valeur adversative (2.4.), n'ont pas laissé de traces non plus. Déjà rares en ancien français, ils ont vraisemblablement été refoulés assez vite par la construction plus courante avec les morphèmes 'discontinus' du type *ne* ... *mie*, *ne* ... *pas*, etc.

Les autres emplois de *non* comme marque de la négation 'partielle' développés en ancien français se sont maintenus, mais leur fréquence d'emploi varie sensiblement. On trouvera une description détaillée de ces emplois de *non* dans Gaatone (1971: 21-38) et Muller (1991: 155-191), ainsi que dans le monumental *Trésor de la langue française* (*Trésor* 1971 – 1994: XII 210-217). Ces analyses partent de principes de classification synchroniques, malheureusement assez divergents, et aboutissent donc inévitablement à des descriptions discordantes et difficilement comparables. J'essaie d'en dégager les lignes de faîte significatives pour l'approche diachronique.

3.1.

On relève toujours, dans la langue moderne, l'emploi de *non* avec la valeur adversative mentionnée sous 2.2., visant à 'écarter un terme au profit d'un autre, dans le cadre d'une opposition antithétique' (*Trésor* 1971 – 1994: XII 212b). La construction s'observe surtout 'auprès d'un sujet auquel est refusée l'attribution du prédicat':

(45) Cet homme m'a dit tout à l'heure qu'il ferait ce qu'il voudrait, et non moi.
(Henri de Montherlant, *Les Bestiaires*, 1926, 554)

Mais la négation 'partielle' peut porter aussi sur d'autres constituants essentiels ou circonstanciels dans des tours tels que:

(46) Il a rencontré son oncle et non sa tante.
(47) Il l'a donné à son oncle et non à sa tante.
(48) Il est venu à midi et non à neuf heures.

Toutefois, le français moderne préfère en général faire ressortir la nature adversative de la construction en exprimant et en accentuant le terme opposé à l'aide d'adverbes adversatifs tels que *mais*. Gaatone (1971:28) fait remarquer à juste titre qu'un énoncé tel que

(49) Il s'efforçait de se persuader qu'il était *non* un traître.

est normalement jugé inachevé, car, dans cette construction, on attribue spontanément une valeur adversative à *non* et on attend donc un 'complément en corrélation' tel que:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(50) Il s'efforçait de se persuader qu'il était *non* un traître, mais un soldat malheureux.
(André Maurois, *Ni ange, ni bête*, 1919, 164)

Il s'ensuit qu'au lieu de (46)-(48) on trouve couramment:

(51) Il a rencontré non sa tante, mais son oncle.
(52) Il l'a donné non à sa tante, mais à son oncle.
(53) Il est venu non à neuf heures, mais à midi.

Par ailleurs, comme en ancien français, la particule peut être suivie d'un élément de renforcement, mais, comme *mie* a disparu, on se sert généralement de l'auxiliaire usuel *pas*:

(54) Il pensait que c'était heureux que ce fût sa grand'mère qui fût morte et non pas l'oncle.
(Gaatone 1971:35)
(55) C'est quelquefois même une pensée, non pas toujours.
(Alfred de Musset, *Lettres Dupuis Cotonet*, 1836, 597)
(56) Car il est vrai que notre existence est liée aux phénomènes célestes, toutefois non pas également à tous et non pas comme ils croient.
(Alain, *Propos*, 1922, 409)

Soulignons enfin que, dans tous les cas non renforcés, la marque *non* est fortement concurrencée par *pas*[7], car au lieu de (45) et les exemples suivants on peut aussi bien trouver:

(57) Cet homme m'a dit tout à l'heure qu'il ferait ce qu'il voudrait, et pas moi.
(58) Il a rencontré son oncle et pas sa tante.
(59) Il l'a donné à son oncle et pas à sa tante.
(60) Il est venu à midi et pas à neuf heures.

3.2.

En tant que marque de la négation 'partielle', *non* apparaît, en français moderne, le plus souvent avec sa valeur non adversative devant des adverbes, des adjectifs et des noms pour transformer ceux-ci en de véritables antonymes. Si cet emploi était déjà relativement fréquent dans l'ancienne langue (2.3.), il a augmenté de façon spectaculaire en français actuel. Le *Trésor* (1971 – 1994: XII 214-217) a même prévu une entrée indépendante pour *non-* comme 'élément de composition'. L'article est suivi d'un grand nombre d'entrées également autonomes pour des formes construites avec le préfixe négatif *non-*, telles que *non-activité*, *nonchalance*, *non-combattant*, etc. Nous nous limitons à citer trois exemples types empruntés à Gaatone (1971: 22, 25, 28):

[7] Pour plus de détails, voir Gaatone (1971: 39-46).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(61) Mais l'analyse illustre ce qu'il y a de non satisfaisant dans les vues de Trier.
(62) M. Taine habitait non loin.
(63) L'intelligibilité des choses et non-intelligibilité de l'être.

L'emploi s'est d'ailleurs étendu à des éléments de nature plutôt grammaticale tels que certains adverbes comparatifs et certaines prépositions. Signalons en particulier *non plus* et *non sans*:

(64) Cependant le Lord Chancelier se gardait bien de les confier non plus aux détestables Westbrook.
(André Maurois, *Ariel*, 1923, 234)
(65) On déporta les survivants, non sans en pendre cinq.
(Albert Camus, *L'homme révolté*, 1951, 189)

## 4. Conclusions

Au cours de l'évolution qui mène du latin au français, la négation a connu des changements importants tant au niveau des marques négatives qu'au niveau de l'expression de la portée de la négation. En tant que langue flexionnelle le latin n'utilise pas l'ordre des mots comme marqueur syntaxique, mais il s'en sert pour des effets de mise en relief: c'est particulièrement le cas pour indiquer la portée de la négation, car en principe l'adverbe négatif NON précède immédiatement l'élément sur lequel porte la négation. En français, l'ordre des mots a acquis une fonction syntaxique et est devenu rigoureusement fixe: la marque de négation est en général rattachée au noyau verbal de la phrase et, dans cette position 'proclitique', elle s'est affaiblie en *ne*, qui a donné naissance à des morphèmes 'discontinus' renforcés du type *ne ... pas*. En principe, leur portée est toujours susceptible d'une interprétation 'globale' ou 'partielle', mais comme ces morphèmes embrassent normalement le noyau verbal de la phrase, l'interprétation 'globale' l'emporte généralement (2.0.).

Le français a développé dès lors des constructions spécifiques pour rendre la négation 'partielle', dont la plus importante est *non*. Celle-ci remonte également à l'adverbe latin NON, mais dans son emploi 'non proclitique' en tant que réponse négative indépendante. En ancien français, le morphème *non* a conservé cette fonction primitive, mais il a assez vite été inséré à nouveau à l'intérieur de la phrase, d'abord devant le verbe, et ensuite aussi devant d'autres constituants phrastiques. Cette intrusion de la marque à l'intérieur de la phrase a manifestement été déclenchée par la tendance à reprendre, après la négation proprement dite,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le verbe de l'énoncé nié qui précède (2.1.). Cette reprise du verbe a muni le morphème négatif d'une valeur adversative (2.2.). Assez vite la marque apparaît aussi sans connotation d'opposition surtout devant des adverbes, des adjectifs et des substantifs et se transforme en une sorte de préfixe permettant de créer des antonymes (2.3.).

C'est surtout cet emploi qui s'est conservé et qui a même connu une extension en français moderne. Portant sur des éléments précis du lexique, la négation non adversative offre, en effet, une solution facile au problème lexical parfois épineux de l'antonymie. Refoulant son concurrent populaire *nïent-*, déjà moins fréquent dans l'ancienne langue, *non-* a dû former en outre une alternative plus naturelle pour son concurrent latinisant *in-* (3.2.).

On trouve également, dans la langue actuelle, certaines des constructions adversatives de l'ancien français, mais la langue actuelle tient en général à exprimer explicitement et à mettre en relief le correspondant impliqué dans la négation adversative. En outre, il est clair que, dans ces tours, la forme *non* est fortement concurrencée par *pas*, qui est devenu le marqueur négatif par excellence en français moderne (3.1.).

Dans les réponses, la combinaison de *non* avec un verbe de reprise (2.1.) a disparu, sans doute parce que jugée trop redondante. Il en va de même des emplois non adversatifs de *non* devant le verbe (2.4.): ici la marque faisait en fait double emploi avec les morphèmes 'discontinus' issus de l'emploi 'proclitique' de l'adverbe latin NON.

## RÉFÉRENCES

ATTAL, Pierre. 1992. "*A Natural History of Negation*. Laurence Horn, Chicago University Press, 1989: commentaire critique". *Langue française* 94. 103-122.

BURIDANT, Claude. 2000. *Grammaire nouvelle de l'ancien français*. Paris: SEDES.

DREYLING, Gustav. 1888. *Die Ausdrucksweise der übertriebenen Verkleinerung im altfranzösischen Karlsepos*. – (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 82.) – Marburg: N. G. Elwert.

ERNOUT, Alfred – THOMAS, François. 1953 (1951). *Syntaxe latine*. 2e édition, revue et augmentée. – (Nouvelle collection à l'usage des classes 38.) – Paris: C. Klincksieck.

GAATONE, David. 1971. *Étude descriptive du système de la négation en français contemporain*. – (Publications romanes et françaises 114.) – Genève: Droz.

HELDNER, Christina. 1981. *La portée de la négation. Un examen de quelques facteurs sémantiques et textuels pertinents à sa détermination dans des énoncés authentiques*. (Thèse Stockholm). Stockholm: Institut d'Études Romanes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HORN, Laurence R. 1978. "Some Aspects of Negation". In: GREENBERG, J. H. (éd.) 1978. *Universals of Human Language*. Volume 4. *Syntax*, 127-210. Stanford: Stanford University Press.

–. 1989. *A Natural History of Negation*. Chicago: University of Chicago Press.

JESPERSEN, Otto. 1966[2] (1917[1]). *Negation in English and other Languages*. – (Historisk-filologiske Meddelelser udgivet af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 1, 5.) – Kobenhaven: E. Munksgaard.

KÜHNER, Rafael – STEGMANN, Carl. 1962[4]. *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*. Zweiter Teil: *Satzlehre*. Hannover: Hahnsche Buchhandel.

LARRIVÉE, Pierre. 2001. *L'interprétation des séquences négatives. Portée et foyer des négations en français*. – (Champs linguistiques.) – Bruxelles: Duculot.

MÖHREN, Frankwalt. 1980. *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*. – (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 175.) – Tübingen: Niemeyer.

MOIGNET, Gérard. 1965. "L'opposition NON/NE en ancien français". *Travaux de Linguistique et de Littérature* 3. 41-65.

MULLER, Claude. 1991. *La négation en français. Syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*. – (Publications romanes et françaises 198.) – Genève: Droz.

ORLANDONI, Anna. 2001. *Négation et argumentation en Latin*. – (Grammaire fondamentale du Latin 8. – Bibliothèque d'Études Classiques 25.) – Louvain: Peeters.

PERLE, Friedrich. 1878. "Die Negation im Altfranzösischen". *Zeitschrift für romanische Philologie* 2. 1-24, 407-418.

SEIFERT, Stephan – WELTE, Werner. 1987. *A Basic Bibliography on Negation in Natural Language*. – (Tübinger Beiträge zur Linguistik 313.) – Tübingen: G. Narr.

TOBLER – LOMMATZSCH. 1915-2002. *Altfranzösisches Wörterbuch. Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und herausgegeben von Ehrhard Lommatzsch*. 11 vols. Berlin – Wiesbaden: Fr. Steiner.

*Trésor*. 1971-1994. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX[e] et du XX[e] siècle (1789-1960)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 16 vol. (publication commencée sous la direction de Paul Imbs). En ligne: http://atilf.inalf.fr/tlfv3.htm

VANBRABANT, Anita. 1994. *L'évolution du système de la négation en français. Une étude empirique fondée sur les traductions du 'De Inventione' de Cicéron par Jean d'Antioche (1282) et Henri Bornecque (1932)*. Louvain (Licentiaatsverhandeling).

VAN HOECKE, Willy. 2002. "Problèmes de traducteurs. La négation 'partielle' du latin au français". In: ANDERSEN, Peter (éd.). 2004. *Pratiques de Traduction au Moyen Age. – Medieval Translation Practices*. Papers from the Symposium at the University of Copenhagen 25th and 26th October 2002. 130-146. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

WARTBURG, Walther von. 1922 -. *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*. Bonn: Klopp (aujourd'hui Bâle: R.G. Zbinden). 156 fascicules parus.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 4. Littérature et philologie occitanes

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# AUTOTEXTUALITÉ ET RENOMMÉE LITTÉRAIRE

# À PROPOS DES PASTOURELLES DU TROUBADOUR GUI D'USSEL

AUGUSTIJN CALLEWAERT

Des quatre troubadours originaires d'Ussel Gui est sans conteste le poète qui surpasse les autres non seulement en célébrité mais aussi et surtout en fécondité littéraire[1]. Auteur d'une vingtaine de pièces, de genres différents, Gui d'Ussel doit sa renommée néanmoins à une chanson en particulier: *Si be.m partetz, mala domna, de vos* (Pillet-Carstens, 1933: 194, 19)[2]. Cette pièce, mieux connue sous le nom de *mala canso*[3], est sans doute l'un des plus beaux exemples du sous-genre que constitue la 'chanson de change[4]'. Il n'est dès lors pas surprenant que cette chanson forme le point de départ d'un véritable réseau intertextuel, comme la critique n'a pas manqué de l'observer[5]. En revanche, il existe un aspect quasi totalement négligé dans l'œuvre de notre poète (et d'ailleurs dans la lyrique occitane médiévale en général): c'est la présence d'une série d'allusions

[1] Sur la vie et la carrière poétique de Gui d'Ussel, poète limousin de la fin du XII^e siècle, voir entre autres Audiau (1922: 9-19), Boutière-Schutz-Cluzel (1964: 202-4) et M. de Riquer (1975, 2: 1009-11).

[2] Le nombre élevé de manuscrits qui ont conservé cette chanson (22) constitue un bon indice du succès dont cette composition a dû jouir (Pillet-Carstens, 1933: 194, 19).

[3] L'adjectif *mal* doit être compris ici au sens de 'satirique, méchant, mordant' (Boutière-Schutz-Cluzel, 1964: 204 et 207). La désignation de la pièce comme *mala canso* n'est pas de Gui d'Ussel: elle ne se rencontre que plus tard dans la *vida* et dans les *razos* relatives à notre poète (Boutière-Schutz-Cluzel, 1964: 202-11).

[4] Si la *canso* est la célébration de l'amour, la chanson de change (*comjat* ou 'Abschiedslied') est tout le contraire: abandonné par sa *domna*, le poète-amant brosse un portrait anticourtois de celle qu'il quitte, opposant les vices et défauts de la dernière aux qualités et mérites de la nouvelle dame qu'il s'apprête à servir. Si la chanson ne relate que la fin du service amoureux, donc sans que le poète-amant ne 'change' de dame, on parle d'un *comjat*. Sur la chanson de change ainsi que le *comjat*, voir Leube-Fey (1971: 74-106), D. Rieger (1976: 305-18), Köhler (1987: 162-76), Zinelli (1996) et I. De Riquer (1999).

[5] Les nombreuses imitations de son schéma métrique indiquent à elles seules l'influence de la pièce (voir Frank, 1966, 1: 111-13). Pour les rapports intertextuels qui se sont noués autour de la *mala canso*, voir A. Rieger (1992). Pour le cadre théorique de l'étude de l'intertextualité dans la poésie occitane médiévale, voir Gruber (1983) ainsi que Meneghetti (2000).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

que l'on pourrait qualifier d''autotextuelles', c'est-à-dire des allusions que Gui fait à d'autres textes de sa propre main[6].

Ainsi, dans l'ensemble des chansons de notre poète, on peut retracer au moins deux renvois autotextuels à *Si be.m partetz, mala domna, de vos*. A cela pourrait s'ajouter une troisième allusion, non pas à la *mala canso* elle-même, mais bien à l'épisode diégétique auquel celle-ci se réfère. Or, ce qui frappe d'emblée, c'est que les trois passages en question se rencontrent tous dans des pièces appartenant au même genre, un genre que l'on n'associe pas spontanément à des procédés de métatextualisation, à savoir la *pastorela*[7].

Regardons de plus près maintenant les différentes allusions à *Si be.m partetz, mala domna, de vos*. Dans la première pièce, *L'autrier cavalcava* (Pillet-Carstens, 1933: 194, 15), le personnage du poète rencontre une bergère qui chante sa tristesse pour avoir perdu son amant[8]. Lorsque le poète apprend que la jeune femme a dû céder sa place à une autre, il s'empresse de lui révéler ses propres déboires amoureux:

> Tosa, ses faillensa,
> vos dic atrasag
> que atretal plag,
> com a vos a fag
> aquel que.us oblida,
> m'a fag una deschausida
> qu'eu amava fort[9]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 15: vv. 37-43; Audiau, 1922: 57-58).

[6] Dans ce contexte, on parle aussi d' 'intertextualité restreinte'. Pour la terminologie ainsi que le principe de l'*allusio sui*, voir entre autres Dällenbach (1976) et Orace (2001).

[7] Pour les particularités génériques ainsi que les techniques de composition de la *pastorela*, voir entre autres Köhler, 1973, Bec, 1977, 1: 119-36, Schulze-Busacker, 1978 et Léglu, 1998.

[8] De manière générale, la thématisation du chant occupe une place très importante dans la poésie de Gui d'Ussel. La plupart de ses compositions contiennent effectivement une ou plusieurs allusions à l'acte de chanter. Ceci est particulièrement vrai pour ses trois pastourelles qui développent toutes le motif du chant. Or, dans *L'autrier cavalcava*, la première pastourelle qui nous occupe ici, le poète porte une attention toute particulière au chant de la bergère: non seulement, en sa qualité de narrateur, rapporte-t-il une citation littérale de la chanson de celle-ci (v. 9), mais encore s'enquiert-il de manière explicite, en sa qualité d'acteur, de la chanson qu'elle vient de chanter (*prec que.m digas ver*, | (...) | *quegna chansos era*, | *cella que disïatz era*, vv. 21-24). A la lumière de l'importance que prend le thème du chant dans la poésie de notre poète, on est tenté de se demander si la citation attribuée à la bergère ne cache pas une nouvelle allusion intertextuelle, voire même autotextuelle. La réponse de la bergère n'est cependant pas de nature à élucider la question, dans la mesure où celle-ci se contente de donner la 'raison' (*razo*) de son chant:... *et atressi* | *chan c'oblides la dolor que m'aussi* (vv. 35-36).

[9] 'Jeune fille, sans mentir, je vous assure qu'une vilaine que j'aimais beaucoup, m'a fait le même tort que celui qui vous oublie vous inflige' (traduction d'après Audiau, 1922: 57-58).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S'il est vrai, comme nous venons de le dire, que ces vers ne constituent pas une allusion autotextuelle directe à *Si be.m partetz, mala domna, de vos*, il est également vrai que la ressemblance avec sa mésaventure amoureuse dont il est question dans la *mala canso* porte à croire que le personnage du poète renvoie ici bel et bien à ce même épisode. Le ton particulièrement mordant (v. 42: *una deschausida*, v. 49: *la fals'ab cor frag*) supporte cette vision, dans la mesure où il rappelle l'âpreté avec laquelle le poète avait pris congé de la *mala domna*.

Passons à la deuxième pastourelle qui, elle, renvoie sans équivoque à la *mala canso*. Dans *L'autre jorn, per aventura* (Pillet-Carstens, 1933: 194, 14), Gui se voit interpeller par une bergère qui semble l'avoir reconnu. Ou plutôt, qui semble avoir reconnu -en bonne connaisseuse de la poésie de son temps- la chanson qu'il chante, et qui n'est autre que *Si be.m partetz, mala domna, de vos*. Car voilà qu'elle lui reproche 'de ne jamais avoir composé une si méchante chanson' (vv. 9-10). Tout surpris, notre poète demande à la fille quel peut bien être son crime (vv. 12-14). Et voici la réponse de la bergère, qui s'est manifestement ralliée au camp de la *mala domna*:

> Quar lieys qu'era fin'e pura
> apelletz d'enjan[10]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 14: vv. 16-17; Audiau, 1922: 60).

Et l'histoire ne s'arrête pas là. Car voilà qu'arrive Robin sur scène, appelé par la bergère pour défendre la cause de la dame répudiée (v. 11 et vv. 18-19). Le poète se serait-t-il alors vu menacé à cause de sa *mala canso*? Il n'en est rien, car à peine Robin a-t-il reconnu le poète qu'il lui assure qu'il ne lui arrivera rien (vv. 20-22). Excédée par cette soudaine connivence entre son amant et le poète, la bergère quitte la scène en pleurant (vv. 23-25). Ce qui, à son tour, amène le berger à tenir un discours non seulement contre la folie des amants mais surtout contre les femmes, qu'il accuse de rejeter la conséquence des fautes qu'elles commettent sur leurs amants (vv. 27-33)[11].

Rentre alors la bergère pour annoncer son *comjat*. Ironiquement, elle invite Robin à chercher une autre amie *tal que no.us enjan* (v. 36). Elle, pour sa part, le quittera en faveur d'un certain Durand, plus généreux que lui (vv. 37-41). Mais il est clair que le manque de générosité n'est

[10] 'Parce que vous avez accusé de fourberie celle qui était fidèle et pure' (traduction d'Audiau, 1922: 60).

[11] *Quar aitals es lur natura*, | *que dels falhimens que fan* | *volon nos sufram l'afan* (vv. 31-33). Allusion manifeste à la *mala caso*, ces propos anticourtois réapparaissent dans la dernière pastourelle, comme nous allons le voir plus loin.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

certainement pas la raison principale pour laquelle elle quitte son amant, mais bien l'obéissance du dernier envers le poète, qu'elle dépeint en termes très peu flatteurs. Des propos qui constituent sans doute une nouvelle allusion à la *fama* littéraire du troubadour:

> Ni no.us peza.l desmesura
> d'est fol mal dizen truan,
> per que m'anatz encolpan[12]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 14: vv. 42-44; Audiau, 1922: 62).

Lorsque Robin apprend l'intention de son amie, il oublie tout ce qu'il a dit de mal sur les femmes et sur les amants dans l'espoir de se faire pardonner par la bergère. Mais celle-ci feint de ne pas l'entendre et prend la fuite, aussitôt suivie de Robin, docile et suppliant (vv. 45-50). Ce brusque revirement n'est pas sans agacer notre poète qui à deux reprises qualifie le berger de *fol* (v. 45 et v. 50), sans doute un écho ironique à la folie des amants que Robin vient de dénoncer.

La pastourelle touche alors à sa fin, mais non pas sans qu'un dernier rebondissement ne survienne. En effet, désireux de connaître l'issue des événements, le poète-narrateur suivra à son tour le berger pour retrouver le couple... échangeant des baisers (vv. 51-55). La situation a donc complètement basculé, et cela au détriment du poète. Tout d'un coup, Gui se retrouve seul devant les amants réconciliés et devient l'objet de leurs railleries, comme il devient clair dans la première *tornada*:

> E dissero.m en gaban
> que m'en an
> quere merce ni dreitura
> a lei don menti chantan,
> e que m'en lais ab aitan[13]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 14: vv. 56-60; Audiau, 1922: 62).

Mais aussi désobligeante que puisse être cette troisième et dernière allusion à la *mala canso*, Gui ne fléchit pas: 'Que Dieu me donne la chance de trouver une dame sans fausseté' (vv. 63-64). Contrairement au berger, notre poète ne revient donc pas sur sa décision envers la *mala*

[12] 'Et vous n'êtes pas indigné de l'inconvenance de ce faux et vil médisant pour lequel vous m'accusez' (traduction d'Audiau, 1922: 62).

[13] 'Et ils me dirent en se moquant de m'en aller demander merci et justice auprès de celle dont j'ai médit dans mes chants et de renoncer à la calomnier' (traduction d'après Audiau, 1922: 62). Il est à noter que la première *tornada* ne se trouve que dans trois des cinq manuscrits qui ont conservé cette composition: *C* et *R* ne la donnent pas (Audiau, 1922: 137-38). On pourrait se demander s'il s'agit d'un simple hasard que ce même manuscrit *R* ainsi que le registre de *C* attribuent la pastourelle concernée à un autre poète que Gui d'Ussel, à savoir Peire Vidal (Pillet-Carstens, 1933: 194, 14 et Audiau, 1923: ix).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*domna*, tel est en substance le message de la deuxième *tornada* sur lequel le poème se termine.

Venons-en maintenant à la troisième pastourelle, *L'autre jorn, cost'una via* (Pillet-Carstens, 1933: 194, 13) qui, à l'instar des deux autres, s'ouvre sur la thématisation du chant. Mais cette fois-ci, contrairement aux pièces précédentes, c'est le berger qui chante sa tristesse. Et lorsque celui-ci voit arriver le personnage du poète, il l'accueille avec empressement (vv. 1-10). La réaction du poète, en revanche, est plutôt tiède, dans la mesure où il pressent le rôle que son interlocuteur lui attribue. Il est clair, effectivement, que le berger ne voit en la personne du poète qu'un confident à qui il peut se plaindre d'amour:

> ... eu vi qu'el volia
> far de s'amia clamor[14]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 13: vv. 11-12; Audiau, 1922: 53).

Une fois de plus donc, Gui se voit rattrapé par sa réputation *de castiador de las domnas*[15]. Mais au lieu de jouer le rôle qu'on attend de lui, il sermonne le berger, tout en l'exhortant à la soumission et à la patience (vv. 13-20). Or, ce discours prônant les valeurs courtoises ne répond manifestement pas aux attentes du berger, qui ne résiste plus à renvoyer en termes on ne peut plus explicites à *Si be.m partetz, mala domna, de vos*:

> ... Mout ai gran feunia,
> quar vos aug castiador,
> vos que dig avetz manh dia
> mal de domnas e d'amor,
> per qu'eu sui en gran error[16]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 13: vv. 23-27; Audiau, 1922: 54).

Le message du berger est clair: en se référant à la position que son interlocuteur a jadis défendue, il lui reproche son revirement. Dans les vers qui suivent, il ira même plus loin en se ralliant au jugement d'une

[14] 'Je vis qu'il voulait se plaindre de son amie' (traduction d'Audiau, 1922: 53). Dans les vers qui précèdent, le berger avait salué le troubadour en des termes analogues:... *er'ai trobat, ses bauzia*, | *lejal amic celador*, | *a cui m'aus clamar d'amor* (vv. 8-10).

[15] Il est à noter que dans les trois pastourelles le poète n'est pas un inconnu pour ses interlocuteurs: ceux-ci le renconnaissent soit physiquement, soit grâce à son chant. Dans les deux cas, le poète se met en scène comme un chanteur de grande renommée, connu de tous, y compris les bergers. Il y a là incontestablement un effet comique qui n'a pas pu échapper aux auditeurs de l'époque.

[16] 'Je suis en grande colère, car je vous entends me critiquer, vous qui avez souvent dit du mal des dames et d'amour, et voilà que j'en suis profondément troublé' (traduction d'après Audiau, 1922: 54).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

certaine Maria, dont il rappelle les accusations d'inconstance et de légèreté à l'adresse des troubadours:

> Ar sai que ver ditz Maria,
> quant ilh dis que cantador
> son leugier e camjador[17]
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 13: vv. 28-30; Audiau, 1922: 54).

Or, la dame dont il est question dans ces vers n'est personne d'autre que Maria de Ventadorn, *trobairitz* et grande mécène de la poésie des troubadours[18]. Et le jugement auquel le berger fait allusion semble bien remonter à l'unique poème attribué à Maria: un *partimen* avec... Gui d'Ussel. La boucle serait-elle ainsi bouclée? Autrement dit, les vers que nous venons de citer révèlent-ils l'intention du poète de revenir sur le débat qui l'opposait à Maria de Ventadorn?

Regardons à cet effet de plus près *Gui d'Ussel, be.m pesa de vos* (Pillet-Carstens, 1933: 295, 1 = 194, 9)[19], le *partimen* entre Maria et Gui, dont l'enjeu est la question de l'égalité de la femme et de l'homme en amour: 'une dame doit-elle agir de la même façon envers son amant que lui envers elle?' (vv. 5-7)[20]. En parfait accord avec sa réputation, Gui défendra la position de l'émancipation de l'amant: 'entre deux amis il ne doit pas y avoir de supérieur' (v. 16). C'est le choix auquel Maria de Ventadorn a inévitablement dû s'attendre, car elle en profite pour inculquer une leçon d'orthodoxie amoureuse à son interlocuteur:

> Gui, tot so don es cobeitos
> deu drutz ab merce demandar,
> e dompna pot o comandar[21]
> (Pillet-Carstens, 1933: 295, 1 = 194, 9: vv. 17-19; Audiau, 1922: 74),

ou encore, en termes plus forts:

> Eu vo.l iutge per dreich a trahitor
> si.s rend pariers e.s det per servidor[22]
> (Pillet-Carstens, 1933: 295, 1 = 194, 9: vv. 39-40; Audiau, 1922: 75).

[17] 'Maintenant je sais que Marie [de Ventadorn] a dit la vérité quand elle affirme que les poètes sont légers et ont le cœur changeant' (traduction d'Audiau, 1922: 54).

[18] Pour la figure de Maria de Ventadorn, le 'salon littéraire' qu'elle créa autour d'elle, ainsi que la place qu'y occupa Gui d'Ussel, voir Audiau (1922: 12-13), Boutière-Schutz-Cluzel (1964: 208-10 et 212-14), Städtler (1990: 86), et A. Rieger, 1991: 262-68.

[19] Pour le texte de cette pièce, voir A. Rieger, 1991: 255-74.

[20] Pour une bonne analyse de ce *partimen*, voir Städtler, 1990: 231-37.

[21] 'Gui, l'amant doit demander avec des prières tout ce qu'il désire, et la dame peut l'accorder' (traduction d'Audiau, 1922: 74).

[22] 'Pour moi, je le considère à bon droit comme un traître s'il [l'amant] se fait l'égal de sa dame après s'être donné à elle comme serviteur' (la traduction d'Audiau, 1922: 75 se justifie parfaitement dans le contexte de la pièce: c'est Maria de Ventadorn elle-même qui affirme au v. 34 que les amants sont tous soumis 'al comenssar').

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dans le fond, l'argument de la *trobairitz* revient à dire que l'amant qui ne se soumet pas entièrement à la volonté de sa dame, risque de se rendre coupable de *leujaria*. Et à bon entendeur... De fait, le *partimen* a beau généraliser, il s'applique bien directement à la personne même de Gui d'Ussel qui, aux yeux de la poétesse, s'est rendu coupable de désobéissance aux préceptes d'*Amor* dans sa *mala canso*. C'est dire que la chanson dialoguée pourrait être lue comme une réaction de la part de Maria de Ventadorn à la fameuse pièce de Gui[23]. Dans cet agencement intertextuel, il est plausible que l'accusation de *leujaria* à laquelle notre poète fait allusion par l'entremise de la voix du berger, renvoie à son tour au débat entre Gui et Maria[24].

Il s'ensuit que la référence au jugement de la *trobairitz* place notre pastourelle incontestablement sous le signe de la polémique. Les propos du berger ne manqueront effectivement pas de susciter une réaction de la part de notre poète. Outré par l'accusation d'inconstance et de légèreté, celui-ci proteste violemment de sa bonne foi (vv. 31-35). Mais comme il semble avoir compris que les apparences lui sont défavorables, il finit par s'accommoder de son rôle de bouc émissaire, fût-ce à contrecœur, comme le montrent les vers suivants:

> Mas eu sai sufrir aor
> tan que, quan prenc dezonor,
> dic que servit o avia,
> et apelli.m peccador,

[23] C'est l'avis d'A. Rieger 1992: 1075-80, qui insiste non seulement sur l'unité de pensée des deux pièces, mais aussi sur les liens formels qui les rapprochent l'un de l'autre. En effet, la *mala canso* et le *partimen* partagent le même schéma métrique (Frank, 1966, 1: nrs. 577, 20 [*mala canso*] et 577, 173 [*partimen*]), ainsi que deux des quatre rimes (-*os* et -*en*).

[24] Force est de reconnaître que, si l'on refuse cette hypothèse, l'allusion aux *ditz* de Maria de Ventadorn perd son référent. Il faudrait alors accepter que les propos du berger renvoient soit à une ou plusieurs strophes perdues du *partimen* (à noter que Städtler, 1990: 237 avait déjà signalé l'absence de jugement final dans cette pièce), soit à une pièce de la *trobairitz* qui n'a pas été conservée. Deux hypothèses qui nous paraissent à la fois plus audacieuses et plus problématiques que celle que nous proposons. Or, tout ceci n'est pas sans conséquences pour la chronologie de la carrière de notre poète. De fait, accepter l'hypothèse selon laquelle la réponse du berger se réfère au *partimen* entre Maria et Gui, c'est infirmer l'opinion selon laquelle Gui aurait arrêté de chanter sur ordre ecclésiastique, comme la *vida* et la *razo* du *partimen* nous l'apprennent (voir Boutière-Schultz-Cluzel, 1966: 202-4 et 207-9), avant même d'entrer en débat avec Maria de Ventadorn. Au moins une des trois pastourelles serait donc postérieure au *partimen*, et probablement les deux autres aussi, en raison des multiples liens intertextuels qui relient les trois pièces entre elles. L'hypothèse (proposée par A. Rieger, 1990: 1077-78 ainsi que 1991: 267) selon laquelle le topos du silence poétique par lequel Gui entame sa participation au *partimen* pourrait être historiquement fondé, est alors également à écarter.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

on totz lo peccatz es lor[25]
(Pillet-Carstens, 1933: 194, 13: vv. 36-40; Audiau, 1922: 54-55).

Faisant clairement écho aux propos critiques contre les femmes qu'avait tenus Robin dans la pastourelle précédente, ce passage indique à quel point Gui est décidé de camper sur ses positions. Ce n'est qu'en apparence qu'il est prêt à porter le chapeau, tandis qu'en réalité sa conviction d'être injustement accusé reste inébranlable: *lo peccatz es lor*. Et l'analogie entre les deux poèmes ne s'arrête pas là. Tout comme dans la pièce précédente, le poète raconte non sans ironie comment le berger regagne les faveurs de la bergère: à l'approche de son amie, le berger oublie toute sa rancœur contre elle, et la prie de le pardonner (vv. 41-50). La fille consent et les amants s'en vont réconciliés, tandis que notre poète poursuit seul son chemin (vv. 51-58). La leçon de cette pièce rejoint dès lors celle de la pièce précédente: notre poète n'est pas de ceux qui, à l'exemple du berger, se plaignent d'abord d'amour pour se réconcilier ensuite avec leur *domna*[26].

Aussi, malgré les attaques et humiliations, le poète sort-il à deux reprises en tant que vainqueur moral de la rencontre avec le berger et la bergère. Il a beau être l'auteur d'une chanson violemment anticourtoise, la faute n'est pas à lui mais à la *mala domna*. En effet, c'est là que tout a commencé: la dame qu'il aimait l'a quitté en faveur d'un autre; dépité, il a réagi en écrivant une chanson contre *Amor* et contre les femmes; et depuis lors cette pièce ne cesse de le poursuivre et de nuire à sa réputation[27]. Mais injustement, car il n'est pas le troubadour *leugier e camjador* pour qui on le prend. Bien au contraire, le fait de rester fidèle à sa décision envers la *mala domna* est une preuve de sa constance et de sa fermeté. Telle semble être la logique de justification derrière les pastourelles de notre troubadour.

[25] 'Mais je sais patienter maintenant, tellement que si je reçois un affront, je dis que je l'avais mérité, et que je m'accuse, alors que la faute est aux autres' (traduction d'Audiau, 1922: 54-55).

[26] Autant dire que le poète cherche à renforcer sa propre position en discréditant son interlocuteur comme le vrai *camjador*: *Ab tan vi venir s'amia*; | *lo pastre de colhir flor*, | *e viratz li tota via* | *camjar paraul'e flor* (Audiau, 1922: 55). Et discréditer le berger, c'est du même coup discréditer Maria de Ventadorn, dont le premier apparaît en quelque sorte comme le 'porte-parole'. Tel est le jeu des voix que notre poète exploite tout au long de cette pièce.

[27] Ce que Gui avait en quelque sorte 'prévu' dans sa *mala canso*. De fait, dans *Si be.m partetz, mala domna, de vos*, le poète avait explicitement soulevé le problème de sa réputation et du 'Nachleben' de sa composition: 'Mala dompna, faich m'avetz enojos, | e mal dizen, don non agra talan, | q'ieu conosc ben c'a mal m'o tornaran | e qe meins n'er prezada ma chanssos' (vv. 25-28, Audiau, 1922: 31).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aussi les allusions réitérées à la *mala canso* invitent-elles à relire avec d'autres yeux les pastourelles de notre poète. On aurait tort, effectivement, de les considérer comme de simples «rencontres pastorales». En exploitant pleinement les possibilités polyphoniques propres au genre, Gui semble au contraire poursuivre un objectif bien précis, qui est de consolider sa position dans la polémique qui l'oppose à tous ceux – et Maria de Ventadorn en tête – qui lui ont reproché la nature anticourtoise de sa *mala canso*.

Or, en prenant position contre la grande mécène de son temps, à qui la chanson *Si be.m partetz, mala domna, de vos* n'avait certainement pas dû plaire, Gui d'Ussel a sans doute franchi une étape décisive dans la création de sa fortune littéraire. Que notre troubadour ait défendu sa *mala canso* dans un 'mini-cycle' de pastourelles aussi originales qu'atypiques a de quoi surprendre[28], mais ne fait que mieux ressortir la subtilité de son *trobar*. En revanche, s'il est une chose qui ne doit guère nous étonner, c'est que notre poète a choisi de légitimer sa *mala canso* en multipliant les allusions autotextuelles à celle-ci. Car, effectivement, Gui d'Ussel n'a-t-il pas affirmé ailleurs dans une de ses chansons d'amour:

> Pero vers es so que.l proverbes ditz:
> «Que bos pretz creis, on plus loing es ausitz»[29]?
> (Pillet-Carstens, 1933: 194, 1: vv. 49-50; Audiau, 1922: 42)

Une vérité qui l'a manifestement guidé dans la défense et l'autopromotion de sa *mala canso*.

[28] Mais notre surprise devant le caractère 'atypique' de ces pastourelles, n'est-elle pas plutôt le résultat d'une définition réductrice du genre en question? Les trois pastourelles de Gui d'Ussel ne sont pas les seules à 'braver' les lois génériques, telles que la critique les a établies. Il suffit de penser au 'cycle' de pastourelles du poète narbonnais Guiraut Riquier (Audiau, 1923: 44-79 et M. de Riquer, 1975, 3: 1624-46), ou aux pastourelles peu 'classiques' de Joan Esteve (Audiau, 1923: 80-97), ou encore à certaines pastourelles de Cerveri de Girona (Audiau, 1923: 101-11).

[29] «Cependant ce que le proverbe dit est vrai: 'Bonne renommée croît plus on en entend parler loin'» (traduction d'Audiau, 1922: 42).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

AUDIAU, Jean. 1922. *Les Poésies des quatre troubadours d'Ussel*. Paris: Delagrave (Genève: Slatkine Reprints, 1973).

–. 1923. *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*. Paris: Boccard (Genève: Slatkine Reprints, 1973).

BEC, Pierre. 1977. *La Lyrique française au moyen-âge (XII^e-XIII^e siècles. Contributions à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et textes.* 2 vols. Paris: Picard.

BOUTIÈRE, Jean – SCHUTZ, A. H. – CLUZEL, I.-M. 1964. *Biographies des troubadours, textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles. Edition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le «trobar»*. – (Les classiques d'Oc 1) –. Paris: A. G. Nizet.

DÄLLENBACH, Lucien. 1976. «Intertexte et autotexte». *Poétique* 7. 282-96.

FRANK, Istvan. 1953-1957. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. – (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes – Sciences historiques et philologiques 302 et 308, 2 vols.). Paris: Champion.

GRUBER, Jörn. 1983. *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194). Tubingue: Max Niemeyer Verlag.

KÖHLER, Erich. 1973. «La pastourelle dans la poésie des troubadours». In: *Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*. 279-92. Paris: Champion.

–. 1987. «*Vers* und Kanzone». In: JAUSS, H. R. – KÖHLER, E. – GUMBRECHT, H. U. – MÖLK, U. (éds.). 1987. *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, t. 1, fasc. 3, B I 2: 45-176. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag.

LÉGLU, Catherine. 1998. «Identifying the *toza* in medieval Occitan *pastorela* and old French *pastourelle*». *French Studies* 52. 129-41.

LEUBE-FEY, Christiane. 1971. *Bild und Funktion der 'dompna' in der Lyrik der Trobadors*. – (Studia Romanica 21) –. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

MENEGHETTI, Maria Luisa. 1992. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo* (Saggi 759). Turin: Giulio Einaudi.

–. 2000. «Intertextuality and dialoguism in the troubadours». In: GAUNT, Simon – KAY, Sarah (éds.) 2000. *The Troubadours. An Introduction*. 181-96. Oxford: Oxford University Press.

ORACE, Stéphanie. 2001. «Eléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif». *Poétique* 125. 17-31.

PILLET, Alfred – CARSTENS, Henry. 1933. *Bibliographie der Troubadours*. – (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft 3) –. Halle: Max Niemeyer Verlag (New York: Johnson Reprint, 1968).

RIEGER, Angelika. 1991. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. – (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 233) –. Tubingue: Max Niemeyer Verlag.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1992. «La *mala canso* de Gui d'Ussel, un exemple d''intertextualité de pointe'». In: GOUIRAN, Gérard (éd.). 1992. *Actes du Troisième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes: Contacts de langues, de civilisations et intertextualité (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, 3 vols. Vol. 3, 1071-88. Montpellier: Centre d'Etudes Occitanes de l'Université de Montpellier.

RIEGER, Dietmar. 1976. *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik: Untersuchungen zum altprovenzalischen* sirventes – (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 148) –. Tubingue: Max Niemeyer Verlag.

RIQUER, Isabelle de. 1999. «La *mala domna* chez les troubadours provençaux et les poètes catalans». *France Latine* 129. 171-88.

RIQUER, Martin de. 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos* – (Colección Ensayos, 3 vols.) –. Barcelone: Editorial Planeta.

SCHULZE-BUSACKER, Elizabeth. 1978. «L'Exorde de la pastourelle occitane». *Cultura Neolatina* 38. 223-32.

STÄDTLER, Katharina. 1990. *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen* (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 9). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

ZINELLI, Fabio. 1996. «Quando l'amore finisce: *comjat* e *chanson de change* nella poesia dei trovatori». In: GELZ, A. – KRIST, M. – LOHSE, R. – WALTEREIT, R. (éds.) 1996. *Liebe und Logos. Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Berlin-Potsdam, 8.-11. 6. 1995.* – (Forum Junge Romanistik 2) –. 113-25. Bonn: Romanistischer Verlag.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# GUILHEM IX'S POEM ABOUT NOTHING AND THE GENERATION OF MEANING

JOSEPH J. DUGGAN
University of California, Berkeley

Guilhem IX's *Farai un vers de dreit nien* (PC 183, 7), it is generally agreed, is one of the earlier poems of this earliest known troubadour, and is likely to have been composed before his only poem susceptible of being dated on the basis of circumstances of Guilhem's biography, *Pos de chantar m'es pres talenz* (PC 183, 10), in which he takes leave of worldly things. The latest date assigned to this poem is 1119 (Bond 1982: lii, based on Villard 1973), when Guilhem absented himself from the Council of Rheims because of illness, and the earliest date – which seems less likely – is 1111 or 1112, when he was in danger of dying as a consequence of wounds received in a battle that took place at Taillebourg (Storost, 1940). Martín de Riquer (1975: 113-117) positions *Farai un vers de dreit nien* at the head of his three-volume anthology of troubadour poems, and Gerald Bond (1982: 63) writes that it was probably composed after 1106. If this was indeed the case, the poem would be the creation of a poet who was over 34 years old, had been duke of Aquitaine for at least two decades, and had already accomplished his ill-fated crusade to the Holy Land.

Here is the text as established by Pasero (1973: 92-94), followed by my translation:

I. Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen 5
sus un chivau.

II. No sai en qual hora·m fui natz:
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no·n puesc au, 10
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

III. No sai cora·m fui endormitz,
ni cora·m veill, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor partitz 15

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'un dol corau,
e no m'o pretz una fromitz,
per saint Marsau.

IV. Malautz soi e cre mi morir,
e re no sai mas quan n'aug dir; 20
metge querrai al mieu albir,
e no·m sai tau;
bos metges er si·m pot guerir,
mor non, si amau.

V. Amigu'ai ieu, no sai qui s'es, 25
c'anc no la vi, si m'ajut fes;
ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,
ni no m'en cau,
c'anc non ac Norman ni Franses
dins mon ostau. 30

VI. Anc non la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no·m fes tort;
quan no la vei, be m'en deport;
no·m pretz un jau:
qu'ie·n sai gensor e belazor 35
e que mais vau.

VII. No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho [es] en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau; 40
e peza·m be quar sai rema,
[per] aitan vau.

VIII. Fait ai lo vers, no sai de cui;
et trametrai lo a celui
que lo·m trametra per autrui 45
enves Peitau,
que·m tramezes del sieu estui
la contraclau.

I. I will make a poem about pure nothing:
it will not be about me or others,
it will not be about love or youth,
or about anything else,
for thus it was composed while I slept 5
upon a horse.

II. I do not know at what hour I was born:
I am not happy or sad,
I am not alien or intimate,
nor can I do anything about it, 10
for thus was I enchanted at night
on a high hill.

III. I do not know when I have fallen asleep
nor when I am awake, unless someone tells me;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

my heart is nearly broken 15
by a heartfelt pain,
and I do not care a fig [*literally* an ant] about it,
by Saint Martial.

IV. I am ill and afraid I am dying,
and I know nothing about it but what I hear said; 20
I will seek a doctor to my liking,
but I do not know such a one;
he will be a good doctor, if he can cure me,
but not if I get worse.

V. I have a ladyfriend, I do not know who she is, 25
for I never saw her, so help me faith;
she did nothing to please or bother me,
nor do I care,
for never did I have a Norman or a Frenchman
in my dwelling. 30

VI. I never saw her and I love her very much;
I never had justice or wrong from her;
when I do not see her, that is fine with me;
I don't care a bit [*literally* a cock]:
for I know a woman nobler and more beautiful 35
and of greater worth.

VII. I do not know where she dwells,
if on a mountain or a plain;
I do not dare say the wrong she does me,
rather I remain silent about it; 40
and it bothers me that she is staying here,
so I am leaving.

VIII. I have made the poem, I know not about whom;
and I will send it to him
who will send it through someone else 45
toward Poitou,
so that he [she?] should send me from his [her, its?]
coffer
the counterkey.

The poem, a series of affirmations counterbalanced by denials of what is being affirmed, states in its first strophe that it was composed while the persona, that is to say the implied first-person narrator as distinguished from the historical count of Poitiers and duke of Aquitaine, was sleeping on horseback. Sleeping while mounted on a walking horse was certainly possible, given the construction of the saddle in Guilhem's times. Riquer (1975: 113) cites examples found in *Jaufre*, in Ramon Llull's *Liber de l'orde de cavalleria*, and *Tirant lo blanc*. Other texts cited by Riquer show riders composing poetry while on horseback – poems by Gui d'Ussel and Cerveri de Girona. But what about the combined result of

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

these images, composing a poem while one is asleep? Without analysing instances from the modern world in which poets say they experience dreams that allow or inspire them to write poetry – thus the Romantic English poet Samuel Taylor Coleridge (Mays 2001: 674-675) claims to have recalled and written the 54 lines of his renowned *Kubla Khan* after he dreamed the images and words during a three-hour sleep, induced by medication – one might begin by noting that Guilhem mentions no writing implements in this strophe, thereby implying that the poem was composed in his mind rather than, say, on wax tablets, the chosen method of making preliminary drafts in his period. That the poem, like Coleridge's, represents a dream vision (Scheludko, 1931; Del Monte, 1955) is unlikely, since neither a dream nor a vision nor the moment of awakening is mentioned. The persona might well be viewed gratuitously as having dreamed of composing the poem, but the self-contradictory nature of most of its content, including the statement in lines 13-14 that he does not even know when he is asleep or awake unless someone tells him so, makes it more likely that the affirmation of his having composed the poem while sleeping is simply an ironic jest.

The text consists of eight *coblas singulars* (seven in ms. *C*), rhymed *aaabab*, *cccbab*, etc., of which the last strophe, not distinguished in form from the others, serves as a *tornada*. The *b* rhyme is always *au*, while the other rhymes vary: *en*, *atz*, *itz*, *ir*, *es*, *ort*, *a*, and *ui*. The lines whose rhymes vary from strophe to strophe are eight syllables in length, and those with constant rhyme are half that length. This is not a difficult structure, as the poet can choose whatever rhyme he wishes for the eight-syllable lines, and the only obligatory terminal repetitions are of the sound *au*, frequently deriving in this text from A + vocalized L, a common combination in Occitan. Guilhem uses the same versification in his *Pos vezem de novel florir* (PC 183, 11), but that poem is structured as seven strophes followed by two *tornadas*.

The seventh strophe is in chansonnier *E* but not in *C*. Gerald Bond (1982: Appendix C) provides a photocopy of the text as found in *E*. Jeanroy (1927) rejects the extra stanza, as do Köhler (1966: 60) and Rieger 1975: 19), but Appel (1902: 80), Pasero (1973: 108-109), Riquer, and Bond (1982: 16) accept it, which I believe is a sound judgment. The last two lines of this additional strophe read in the manuscript *e pezam be quar sai remanc caitan vau*, which would leave the last line defective by one syllable. Appel declines to speculate about the reading of the final line in his *Provenzalische Chrestomathie*. Pasero (1973: 94) and Riquer (1975: 117) conjecture *per aitan vau*, while Bond (1982: 16) prefers *ab aitan vau*, both possibilities being equivalent in meaning.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Considering the rhymes of a strophic poem as a challenge that the poet sets for himself in a given metrical form, the requirements represented by *Farai un vers de dreit nien* are not formidable. This does not mean, however, that the poem was actually composed while the poet was sleeping: if that were to be true, it would be one of the rare statements in the poem that could be taken at face value except perhaps for its first four lines. The second strophe begins the series of contradictions, expressed or implied. The persona is neither a stranger (*estranhs*) nor an intimate (*privatz*), a binary expression that encompasses all potentialities and renders superfluous his explanation that this impossible social state results from an enchantment. The doctor he seeks will suit his whim (*albir*), but he immediately states that no such doctor is known to him. His definition of a good doctor in lines 23-24 is a truism. His ignorance of the lady's location is undercut by the complaint that her presence bothers him (line 41) to the point of forcing him to leave.

Under the rubric of sentiments, the persona is not happy (*no soi alegres*, line 8), so the audience – the implied hearer or listener – might well expect him to be unhappy, but he denies that too (*ni iratz*). He is heartbroken, but at the same time indifferent since he does not care at all about this. Also in the category of sentiment is his insistence that he has a lady-friend whom he has never seen and who has never done anything to please or displease him. The reason he gives for not caring either way, namely that he has never had a Norman or a Frenchman in his dwelling, is a non sequitur, perhaps incorporating a topical joke only appreciated by insiders in Guilhem's courtly milieu (for the speculations of critics on this passage, see Rieger 1975: 15-16). The playful evocation of love for an unseen lady has rightly been taken as testimony to the early existence of a troubadour convention most often associated with Jaufre Rudel and encapsulated in Jaufre's *vida*. In the sixth strophe the persona declares that he knows better and more beautiful women than his *amigua*, but of course this is an impossible affirmation since, having never seen her, he is not in a position to judge her beauty against that of her potential competitors.

What is one to make of the final strophe, with its assertion that the persona will send the poem to someone who will transmit it in turn through an intermediary toward Poitou? Is not this persona, like the historical Guilhem himself, already in Poitou? But precisely it is the same lack of logical thought that is found in abundance in the other strophes: no use sending the poem to Poitou, it is already there. In ms. *C*, *Anjau* is substituted for *Peitau*, and Bond adopts this reading in his edition, but *Anjau* is an attempt, already in the Middle Ages (*C*, like *E*, is a

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fourteenth-century songbook), to impose some modicum of sense on the poem. That no name is given to either of the messengers or to the addressee, unlike Guilhem's practice in naming the messenger Monet in the *C* version of *Farai un vers pos mi sonelh* (PC 183, 12) and in mentioning the *senhals Mon Esteve* in *Pos vezem de novel florir* (PC 183, 11) and *Mon Bon Vezi* in *Ab la dolchor del temps novel* (PC 183, 1) for the *destinataires* is a hint that the poem's send-off too is fictive.

The mention of a *contraclau* that the ultimate addressee of the poem is to send back to the persona reinforces this gesture, although not as previous readers have interpreted it. *Contraclau* normally designates a second key that has the property of the primary key: the two can be used to open the same locks. Another possibility (raised by Ulrich Mölk, 1968: 42) is that *contraclau* is a sexual metaphor: thus Marcabru uses the word *contraclavier* 'holders of duplicate keys' in l. 34 his *Pus s'enfulleysson li verjan* (PC 293, 41), in which the keys would be either penises or the keys to ladies' doors (Gaunt, Harvey, and Paterson 2000: 514, 519-520). The single most important element in the history of interpretations of *Farai un vers de dreit nien* has been that the *contraclau* should be understood as a key to the poem's meaning, the solution to the *vers de dreit nien* as a riddle. Scheludko (1931: 165-167) called it the *Lösung-contraclau* and suggested the possibility, upon which he declined to insist, that 'sleep' might be the key (see also Spitzer 1959). Scheludko associated the poem's conflicting statements with traditions found in medieval Latin literature and compared its genre to the Latin riddle. Alberto del Monte opted for 'dream' (1955: 140), as did Leo Spitzer (1959: 388). Dietmar Rieger (1975) attempted a convoluted and unconvincing solution based on medieval number symbolism, the concatenation of proper names occurring in the poem, and astrological lore. The poem would, in the view of these scholars, be either a cryptic poem (*rätselhaftes Gedicht*, Rieger 1975: 52-53) or a *devinalh*, a guessing poem – *Rätsellied*, as Carl Appel termed it (1902: 80) in grouping it with Guiraut de Bornelh's *Un sonet fatz malvatz e bo* (PC 242, 80), Raimbaut de Vaqueiras's *Las frevols venson lo plus fort* (PC 392, 21), and the anonymous *Sui e no suy, fuy e no fuy* (PC 461, 226). The assignment of the poem to the genre of the *devinalh* was shared by Alberto del Monte (1955: 140). The implied theory of this putative genre is that the poem's audience would derive pleasure from trying to guess the word or idea that would unlock the sense of what appears to be only a sequence of contradictions and impossibilities, the concept that would render meaningful what appears to be meaningless.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicolò Pasero has devoted to the *devinalh* an article (1968) that takes *Farai un vers de dreit nien* as the prototype in the Romance literatures of the sort of elements found in this hypothesized poetic type. The validity of the *devinalh* as a genre among the troubadours – actually as a subgenre, since it would be a type of either the *canso* or the *sirventes* – is, however, open to dispute. Patrice Uhl (2001) has made the most convincing case against it, pointing out that the term *devinalh* is used only once in any troubadour product to refer to the poem itself (in l. 12 of *Sui e no suy*), and in that text the term seems to refer not to the entire poem but only to its immediate ambience within the poem. In one instance, *devinalh* is found in a manuscript rubric designating a poem, namely in regard to that same *Sui e no suy* in chansonnier *C*: *So es devinalh*. But one swallow does not a summer make and to characterize a poem once as a riddle is not to invent the genre of the riddle-poem. *Sui e no suy* does share with *Farai un vers de dreit nien* the characteristic of deploying a series of declarations followed by their denials, but this technique is used elsewhere in the troubadour corpus without being accompanied by *devinalh* as a genre term and without soliciting from critics the hypothesis that the poems be classified as *devinalhs*.

Others, notably Erich Köhler (1966: 49-52), Lynne Lawner (1968: 153), and Dietmar Rieger (1975: 12) have placed *Farai un vers de dreit nien* in the context of early scholastic disputations deriving eventually from the philosophical tradition that goes back to Augustine. With Philippe Ménard (1991: 343-344), I see nothing to justify such a speculation in either the poems or the biography of Guilhem IX. He was a feudal lord and a bold man of action with, as far as one can tell from the historical record, none of the curiosities exhibited by, for example, Count Henri 'le libéral' of Champagne, who welcomed to his court Nicolas of Clairvaux and Peter of Celle (Benton 1961). To be sure, renowned men of learning such as William of Poitiers and Gilbert de la Porrée studied at the School of St. Hilaire in Poitiers, but there is no historical evidence that Guilhem participated in intellectual activities of the clergy. Both his *companho* poems and his poems in the refined courtly mode are culturally remote from any philosophical ambiance. The mere statement of propositions followed by their contradictions is not sufficient to establish meaningful links with a philosophical tradition or a scholastic practice.

If this were a legal trial, a competent lawyer would ask whether the witness who is being questioned is reliable. Such probing is also appropriate for a literary inquiry. What is the reliability of the literary voice that

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guilhem IX reveals to the modern world in the form of the various speakers in his other poems? In *Companho, farai un vers qu'er covinen* (PC 183, 3) the persona states that the poem will contain more *foudatz* than *sen*, more foolishness than sense, a combination that also surfaces in *Ben vueill que sapchon li pluzor* (PC 183, 2), and speaks of two ladies under what appears to be the pseudonymity of *senhals*, Agnes and Arsen. *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei* (PC 183, 4) casts him in the role of a feudal lord to whom a woman is appealing for protection from her captors, but who confines his administration of justice to the mouthing of platitudes. The adventure of a clever trickster in disguise who turns the tables on two ladies attempting to exploit him for sexual ends is told in *Farai un vers, pos mi sonelh*, which Peter Dronke (1973) has called the earliest vernacular *fabliau*. This poem is likely to have given rise to the characterization of Guilhem as *uns... dels majors trichadors de dompnas* (Boutière and Schutz: no. 25). In the version of the poem found in chansonnier *C*, the persona sends the ladies the poem he has made about the incident so that they will realize that, although they tried to trick him, they were in fact tricked by him. In the final stanza of the *vers de dreit nien*, he has tricked his audience by offering the false possibility of a solution as if the poem were a riddle. The dominant tone in the voice of the Guilhem persona is that of a trickster.

Is 'Farai un vers de dreit nien' a *devinalh*? No. If the genre did exist, which appears quite unlikely, the poem is at best a false *devinalh*, and the prospect of a *contraclau* that the persona projects in the last stanza, if indeed it is meant to be a key to unlock the poem's meaning rather than, say, another poem about nothing to be composed as a response, is just one more trick. It is remarkable that critics who have strained to find a sensible meaning for the persona's solicitation of an obscure *contraclau* should reject outright the perfectly straightforward declaration with which the poem begins. Either there is a key to the text's meaning, in search of which critics have rightly combed through the repertory of philosophy and literature, or there is no key and the poem is about nothing.

To say that the message of *Farai un vers de dreit nien* is slim would be a gross exaggeration. In fact, it can hardly be said at all to embody a message in the Jacobsonian sense. It resembles nothing more than the book that Flaubert (1926-33, 3: 345) said he wished to write:

> Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou, du moins, où le

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> sujet serait presque invisible, si cela se peut. (Letter to Louise Collet, January 16, 1852)

The *vers de dreit nien* has nothing to transmit, in the end, but meter, rhyme, and a series of contradictions and impossibilities that leaves the audience, which is in search of substance, nothing but word-play. This, in turn, gives rise to the all but irresistible temptation of imposing discursive meaning on the text.

This temptation derives from the mind-set of philology in the broadest sense. The early nineteenth-century scholars who founded this discipline and first developed its methods were faced with a mass of texts extant in medieval manuscript which were, for the most part, undated, unread by their contemporaries, unedited, and unexplicated. The great enterprise that they established with energy, perception, and determination resulted eventually in the production of dictionaries, repertories of dated manuscripts, concordances, and editions of texts, the latter accompanied by introductions, critical apparatuses, glossaries, tables of proper names, and explanatory notes. The overriding aim of the philological venture is to make sense of texts transmitted from the past, place them in context, and construct a history. One working principle of philology is that the editor, in trying to determine a correct reading, should assume that the author did not write anything contrary to common sense or to the author's usage, the *usus scribendi*. But what about certain texts whose authors intend them precisely *not* to 'make sense', such as Lewis Carroll's *Jabberwocky* or, in the Middle Ages, the *resveries* or the *oiseuses* of Philippe de Remy in which couplets may make sense internally but not in relation to each other, or the *fatrasie* – to which Jeanroy (1927: 32) declared the *devinalh* was analogous – and its successor the *fatras*? In these cases, the working principle at issue must be abandoned. In stating his intention to make a poem about nothing, and then carrying out that intention, Guilhem has played successfully upon the human desire always to 'make sense' of utterances, an aim for which philologists crafted sound methods.

Leslie Topsfield (1968: 296) was of the opinion that *Farai un vers de dreit nien* 'is not a parody or a jest, but a love lyric in a genre entirely different from [Guilhem's] poetry of burlesque inspiration'. Since it is genuinely a poem not about love but about nothing, and thereby different from every other text in the corpus of troubadour poetry, to whose conventions it nonetheless refers (*joven* as a key word, the love for an unseen lady, sending the poem off to someone in the final strophe, perhaps love as a sickness), I do not see how one could interpret it as other than a jest, a bold bet that the troubadour placed with his listeners and

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

with posterity and that he has largely won. Nothing shows this victory more clearly than the confusion that the poem produced among scholars in the centuries following its re-discovery and publication in print. Guilhem the trickster would be pleased.

There is a (no doubt apocryphal) story to the effect that Freud, when challenged by a friend who wished to apply psychoanalysis to its cigar-smoking originator, remarked that 'sometimes a cigar is only a cigar'. One could well echo that statement in regard to *Farai un verse de dreit nien*: sometimes a poem that declares itself to be about nothing is really about... nothing.

## REFERENCES


APPEL, Carl. 1902. *Provenzalische Chrestomathie, mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Leipzig: Reisland.

BENTON, John F. 1961. "The Court of Champagne as a Literary Center." *Speculum* 36. 551-591.

BOND, Gerald A. (ed.). 1982. *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*. (Garland Library of Medieval Literature, series A, 4.) New York: Garland Publishing.

MAYS, J. C. C. (ed.). 2001. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works, II. Poems (Variorum Text): Part 1*. Bollingen Series 75. Princeton: Princeton University Press.

DEL MONTE, Alberto. 1955. "En durmen sobre chevau". *Filologia Romanza* 2. 140-147.

DRONKE, Peter. 1973. "The Rise of the Medieval Fabliau: Latin and Vernacular Evidence." *Romanische Forschungen* 85. 275-97.

FLAUBERT, Gustave. 1926-33. *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. 9 vols. Paris: Conard.

GAUNT, Simon – HARVEY, Ruth – PATERSON, Linda (ed.). 2000. *Marcabru, a Critical Edition*. Cambridge: D. S. Brewer.

JEANROY, Alfred (ed.). 1927. *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*. (Classiques Français du Moyen Âge 9.) Deuxième édition revue. Paris: Champion.

KÖHLER, Erich. 1966 (1964). "*No sai qui s'es – No sai que s'es* (Wilhelm IX. von Poitiers und Raimbaut von Orange)". *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*. 46-66. Frankfurt-am-Main: Athenäum.

LAWNER, Lynne. 1968. "Notes Towards an Interpretation of the *vers de dreyt nien*". *Cultura Neolatina* 28. 147-164.

MÉNARD, Philippe. 1991. "Sens, contresens, non-sens, réflexions sur la pièce *Farai un vers de dreyt nien* de Guillaume IX". *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*. 339-348. Poitiers: Université de Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévales.

MÖLK, Ulrich. 1968. *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. Munich: Wilhelm Fink.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PASERO, Nicolò. 1968. "*Devinalh*, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale': osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale". *Cultura Neolatina* 28. 113-146.

PASERO, Nicolò (ed.). 1973. *Guglielmo IX, Poesie*. Edizione critica. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.

PC = PILLET, Alfred – CARSTENS, Henry. 1933. *Bibliographie der Troubadours* (Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft, Sonderreihe, 3). Halle: Max Niemeyer.

RIEGER, Dietmar. 1975. *Der vers de dreyt nien Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchung zu einen 'Schlüsselgedicht' der Trobadorlyrik*.(Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 3). Abhandlung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

RIQUER, Martín de. 1975. *Los Trovadores: Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona: Editorial Planeta.

SCHELUDKO, D. 1931. "Beiträge zur Entstehung des Minnesangs". *Archivum Romanicum* 15 (1931). 137-206.

SPITZER, Leo. 1959 (1944). "L'Amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours". *Romanische Literaturstudien*. 363-417. Tübingen: Niemeyer.

STOROST, Joachim. 1940. "*Pos de chantar m'es pres talents*: Deutung und Datierung des Bussliedes des Grafen von Poitiers". *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 63. 356-368.

TOPSFIELD, L. T. 1968. "The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine". *Neuphilologische Mitteilungen* 69. 293-296.

UHL, Patrice. 2001. "*Devinalh*: subtradition médiévale ou métatradition médiévistique?" *Revue Romane* 36. 283-296.

VILLARD, François. 1973. "Guillaume IX d'Aquitaine et le concile de Reims de 1119." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 16. 295-302.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 'DES ROSES DANS LA GLACE'

# OU LE MONDE À L'ENVERS CHEZ LES TROUBADOURS

SUZANNE THIOLIER-MÉJEAN
Université de Paris – Sorbonne

La plainte sur le temps présent s'accompagne parfois chez les poètes médiévaux de l'image du 'monde à l'envers'. Elle représente une longue tradition dont il n'est pas inutile de retracer l'histoire. Seul un rappel, même succinct, des jalons les plus importants de son évolution permettra de mieux saisir l'importance de la tradition chez les troubadours ainsi que la part éventuelle de l'invention personnelle.

Le monde renversé est, dès l'Antiquité, l'image privilégiée du principe de l'association de choses incompatibles, les *adynata* ou *impossibilia*. E.R. Curtius (1957: 117-118) rappelle que l'on doit vraisemblablement à Archiloque le premier exemple de ce principe: 'l'éclipse de soleil du 6 avril 648 lui avait inspiré la pensée que plus rien n'était impossible puisque Zeus avait assombri le soleil'[1]. Ce sont les *adynata* qui vont donner naissance, chez les Grecs eux-mêmes, à l'image du 'monde renversé'. La série des *impossibilia* contenait tout ce qui était nécessaire à la création de ce *topos*, qui permettait d'illustrer une intention satirique ou comique[2].

En est-il de même chez les Latins? Il faut interroger l'auteur le plus connu au Moyen Âge, Virgile, dont les *impossibilia* servirent de modèle à la rhétorique, et dont les *Bucoliques* développent abondamment le principe. Ainsi, lorsque Damon se plaint d'être trompé par Nisa, ses lamentations se transforment vite en une sorte de malédiction jetée sur le monde; les *impossibilia* offrent là un aperçu du *topos* du 'monde renversé', et l'image a de quoi séduire un poète (Virgile, 1872):

> Nunc et oves ultro fugiat lupus, aurea duræ
> Mala ferant quercus, narcisso floreat alnus
> Pinguia corticibus sudent electra myricæ,
> Certent et cycnis ululæ, sit Tityrus Orpheus,
> Orpheus in silvis, inter delphinas Arion (VIII, vv. 52-56).

[1] Archiloque, *Fragment* 74. Cf., pour une étude générale des *adynata*, Dutoit (1936).
[2] Chez Aristophane (1930) le 'monde renversé' devient une parodie de la descente à l'Hadès d'Homère (*Nekyia*).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Qu'on voie maintenant le loup fuir devant les brebis, les chênes les plus durs porter des pommes dorées, l'aune se couvrir des fleurs du narcisse; l'écorce du tamaris distiller l'ambre résineux, les hiboux disputer aux cygnes le prix du chant, que Tityre soit un Orphée dans les forêts, un Arion au milieu des dauphins).

L'*anadiplosis* de cet exemple était connu de Matthieu de Vendôme qui le donne en illustration de la définition: '[...] est repetita prolatio dictionis quæ terminalis prioris versus est in principio subsequentis, ut in Bucolicis [...]'[3].

Les *impossibilia* touchent aussi bien au monde végétal, animal ou divin; la nature est pour un temps bouleversée, et les exemples en sont fort nombreux.

Piscium et summa genus hæsit ulmo,
Nota quæ sedes fuerat columbis,
Et superjecto pavidæ natarunt
Acquore dammæ.
Vidimus flavom Tiberim retortis
Litore Etrusco violenter undis
Ire dejectum monumenta regis
Templaque Vestæ (Horace, 1927: *Odes* 1, 11, vv. 9-16).

(Le poisson remplaçant l'oiseau sur la branche des aunes où la colombe faisait son nid, le daim timide allant à la nage au-dessus des forêts. Nous avons vu le Tibre au flot doré remonter furieux à la source et renverser le palais du roi Numa et le temple des Vestales).

Le fleuve qui remonte à sa source sera une image souvent utilisée au Moyen Âge. Quant aux animaux, ils nagent dans une inversion complète de leur nature et la confusion des éléments est totale. Les *adynata* de Virgile et d'Horace seront un stimulant pour la poésie carolingienne. Déjà, au III^e siècle, Cyprien, dans son célèbre *Livre à Demetrianus*, fait allusion au 'monde à l'envers' qui mélange jeunesse et vieillesse en inversant les défauts et les qualités: les jeunes ont l'allure de vieillards et la vie commence avec la vieillesse (Curtius, 1956: 33, n. 5). Bertran de Born et Rigaut de Barbezieux s'en souviendront en donnant à *Joven* les qualités de la vieillesse antique[4].

E. R. Curtius (1956: 118) cite Théodulphe d'Orléans se moquant des poètes de la cour de Charlemagne: 'Que vont faire les cygnes si les corbeaux font entendre de tels accents?'[5]. Les procédés d'accumulation,

[3] Cité par Faral (1962: 168).

[4] Thiolier-Méjean (1978: 300-304; 1994:154-160). Pour Rigaut de Barbezieux, voir Notz (1987: 230-231).

[5] In *Poetæ*, 1, 490, n° XXVII. Ou encore Walahfrid Strabon qui, 'voulant multiplier les exemples virgiliens..., choisit le ton dont s'expriment les bergers du poète: puisse telle chose se produire', in *Similitudo impossibilium*, *Poetæ*, II, 392, cité aussi par Curtius (1956: 118).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

considérés comme un raffinement de la rhétorique, abondent dans ces *adynata*.

> L'amplification est la grande chose; elle est la principale fonction de l'écrivain... c'est *l'interpretatio* qui est ordinairement indiquée dans nos traités comme procédé d'amplification (Faral, 1962: 63-64).

Dans les *Carmina Burana*, le spectacle du 'monde renversé' succède au 'Florebat olim studium' (Schneller, 1847). De même, Wireker le Noir, dans son *Miroir des fous* (avant 1180) décrit un univers inversé dans ses lois naturelles (Wright, 1872: I, 11). Dans *l'Anticlaudianus de Antirufino* d'Alain de Lille (écrit vers 1182-1183), l'âge d'or arrive lorsque, *Natura* ayant vaincu le mal, *Juvenis*, l'homme nouveau, est vainqueur: la rose fleurit sans épines, la vigne porte des raisins spontanément (Alain de Lille, 1955; PL, t. CCX; Wright, 1872: I, 308). C'est tout un courant de pensée qui, partant de l'Antiquité, traverse la poésie morale médiévale. Jean d'Hauville, dans *L'Architrenius*, évoque la colline de l'Usurpation où règne le même désordre (Wright, 1872: I, 308).

Quelle intention se cache derrière l'emploi de cette image, dont les origines antiques ne font aucun doute? Chez les Grecs, elle était souvent parodique. Pour les auteurs médiévaux latins, elle ne sera pas la même que celle de leurs modèles romains: si, chez Virgile ou Horace, cette image était avant tout utilisée dans une intention esthétique, au Moyen Âge, elle devient essentiellement morale; la satire du monde contemporain intègre les *adynata* parmi d'autres éléments venus de la tradition littéraire antique, et ceux-ci se transforment en l'image largement utilisée du 'monde renversé' (Curtius, 1956: 118).

Ainsi les *impossibilia* dans la rhétorique latine médiévale illustrent notamment la décadence des vertus. Cette adaptation à la poésie morale et satirique était d'autant plus facile à réaliser que les *impossibilia* n'étaient pas exclusivement antiques. À côté des poètes latins, les auteurs médiévaux connaissaient, au moins dans sa plus grande partie, la tradition de la Vulgate et ils ont pu y trouver nombre de passages faisant allusion à des séries *d'adynata* dus aux miracles de Dieu.

Parmi les exemples les plus frappants d'*impossibilia*, l'un d'entre eux se trouve dans le *Livre de la Sagesse* (18: 18-21), où la nature est décrite en train de se reconstituer, lors de l'Exode; c'est l'image d'un monde où tout est inversé par rapport à l'ordre naturel et où se crée un nouvel ordre, celui de la volonté divine. Le passage de la Mer Rouge évoque, lui aussi, un *adynaton* (*Livre de la Sagesse*, 19: 7). La très belle prophétie d'Isaïe (35: 5-7) décrit à l'aide d'*impossibilia*, non un châtiment ou une calamité, mais, une fois de plus, l'intervention bénéfique de Dieu.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alors les yeux des aveugles se dessilleront
Les oreilles des sourds s'ouvriront... [6]

Ou encore:

Car de l'eau jaillira dans le désert,
Des torrents dans la steppe,
La terre brûlée deviendra un étang,
Et le pays de la soif se changera en sources.

Il était alors facile d'intégrer la tradition antique à une vue religieuse et chrétienne du monde. Les deux courants de culture se sont joints là: l'Antiquité avait laissé le souvenir d'un procédé formel, l'*adynaton*, auquel la civilisation chrétienne donnera une substance à la fois religieuse et morale.

Son histoire ne s'arrête pas là et on retrouvera pendant longtemps encore des exemples d'*impossibilia* parmi lesquels celui du 'monde renversé'[7]. Les écrivains du Moyen Âge français l'ont connu, non par l'influence directe des troubadours, mais par celle de la rhétorique qui leur servait, comme aux poètes d'Oc, de référence: il s'agissait d'un thème d'exercice scolaire. Chrétien de Troyes y eut recours; dans le roman de *Cligès*, il décrit un 'monde renversé' parmi les animaux pour illustrer la crainte de Cligès le hardi devant son amie Fenice, pourtant si faible et si timide (Chrétien de Troyes, 1994: 274):

A ce me semble que je voie
Les chiens foïr devant le lievre
Et la turtre chacier le bievre,
L'aignel le lou, le colon l'aigle.
[.....]
Si vont les choses a envers. (vv. 3798-3806).

Qui ne craint pas l'amour et ne fait pas de lui son maître l'affadit et le dénature, tel est le propos. Mais celui-ci se réduit sans bonheur à un procédé scolaire:

Amors sanz crieme et sanz poor
Est feus sanz chaut et sanz chalor,
Jorz sanz soleil, ree sanz miel,
Estez sanz fleurs, ivers sanz giel,
Ciel sanz lune, livre sanz letre. (vv. 3841-3845)

[6] Cf. aussi 19: 4-10, oracle contre l'Égypte; 43:16-21, les prodiges du nouvel exode.
[7] L'*adynaton* passera ensuite aux poètes pétrarquisants du XVI^e siècle; cf. Vianey (1909).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'image du 'monde renversé' traversant les siècles, devient, chez Théophile de Viau, le signe vertigineux d'épouvantes personnelles (Viau, 1958: t. I, 164-165):

Le ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher.
Un aspic s'accouple d'une ourse.
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour.
Le feu brusle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je voy la lune qui va cheoir,
Cet arbre est sorti de sa place. (vv. 11-20)[8].

Plus légère et souriante sera l'exclamation moqueuse de la jeune Mireille devant Ourrias son prétendant:

Mai'quéli planto de ninfèio
Pourtaran peravans de rasin couloumbau,
Auperavans vosto fourcolo
Jitara flour; aquéli colo
Coume de ciro vendran molo,
E s'anara pèr aigo à la vilo di Bau![9]

Comme si Mistral s'était souvenu de ce vers de Cerverí de Girona (1988):

Ez en la mar plantar vinyas e ortz
(Et planter vignes et jardins sur la mer)[10].

Cette image témoigne donc d'une belle continuité. Mais, si le motif du 'monde renversé' se prête fort bien à l'esthétique poétique, il a aussi tenté d'autres artistes que les poètes.

Ce monde renversé et détourné a pu ainsi représenter un élément fort riche de l'iconographie médiévale: les marges des manuscrits en sont le lieu privilégié (Camille, 1992). Elles sont souvent ornées de scènes carnavalesques évoquant ce monde à l'envers où l'homme file la quenouille, où le lapin, chaussant besicles, remplace le médecin[11]. Cette inversion des valeurs dominantes est cependant parfaitement maîtrisée et destinée à distraire ceux-là même qui représentent l'ordre: grands

[8] Cf. aussi *Esloigné de vos yeux*, t. 1, p. 148, v. 5-8; *Requeste* di *Théophile au Roy*, t. 2, p. 109, vv. 311-314 et 317.
[9] *Mireille*, Chant IV: entrevue d'Ourrias et de Mireille à la fontaine.
[10] C. de Girona, *Lo vers del repentir*, v. 16, t. I, p. 322.
[11] Voir Avril et Reynaud, 1993: 228, le f° 20 v des *Heures à l'usage de Rome*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seigneurs laïcs ou ecclésiastiques s'autorisant un moment d'humour et d'autodérision (Dalarun, 2002: 359). Mais, plus tard, quand Brueghel représentera fidèlement toutes les situations inversées possibles dans son tableau des *Proverbes néerlandais*, le peintre nous livrera tout autant ses démons intérieurs qu'une violente satire sociale[12]. Dans ce domaine pictural, le motif n'est pas éloigné de celui de la 'roue de Fortune' qui, en abaissant les grands, semble donner aux malheureux leur revanche; ses illustrateurs nombreux témoignent de son succès (cf. Delort, 1972: 125).

On peut se demander quelle utilisation sera faite, chez les troubadours cette fois, de l'image du 'monde renversé' et, compte tenu de ses origines diverses, quelle signification elle prendra dans leurs œuvres.

Si le 'bon vieux temps' fait naître un regret nostalgique chez les poètes d'Oc, la décadence du siècle est souvent illustrée par l'image du 'monde à l'envers' (cf. Cherchi, 1971; Thiolier-Méjean, 1978: 511-536). Il est toujours la marque d'une double intention; moralisatrice d'abord – il s'agit d'évoquer en une image le résultat d'une situation morale et spirituelle – esthétique ensuite, les deux éléments étant indissociables[13].

Ce procédé a été amplement utilisé, par Arnaut Daniel, contemporain et compatriote de Bertran de Born[14], maître de *l'adynaton* qu'il 'élève à la hauteur d'un art très exclusif' (Curtius, 1956: 119). On retrouve dans ses dix-huit poésies cinq *adynata;* l'un reprend la tradition antique romaine (Arnaut Daniel, 1960):

> Ans er plus vils aurs non es fer
> C'Arnautz desam lieis ont es fermanz necs (*Amors e iois e liocs e tems*, vv. 49-50)
> (L'or deviendra plus vil que n'est le fer avant qu'Arnaut cesse d'aimer celle à qui il est lié en secret.)

Les quatre autres se voient attribuer une nouvelle signification:

> Amors e iois e liocs e tems
> Mi fan tornar lo sen e derc
> D'aqel noi c'avia l'autr'an
> Can cassava-l lebr' ab lo bou (*Ibid.*, vv. 1-4).
> (Amour, joie, lieu et temps me font retrouver la raison au sortir de cette folie que j'avais l'an passé, quand je chassais le lièvre avec le bœuf.)

Et aussi:

[12] On pourrait également citer certains tableaux de Jérôme Bosch.

[13] La poésie est au service de la sagesse, qu'elle soit philosophique ou théologique, comme il apparaît chez Alain de Lille; voir Chenu (1957) et Colish (1998: 42-51).

[14] Son activité poétique se situe entre 1180 et 1200 environ. On sait l'admiration que lui portait Dante (*Purgatoire*, XXVI).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qui Amor sec, per tal-s liure
Cogul tenga per colomba,
S'ill o ditz ni ver li sembla,
Fassa-il plan del Puoi de Doma. (*Lancan son passat li giure*, vv. 33-36)
(Celui qui suit Amour, qu'il s'en remette à lui: qu'il tienne le coucou pour une colombe; s'il le dit et que cela lui semble vrai, qu'il fasse une plaine du Puy de Dôme.)

Le monde réel, espace, hauteur, espèces, est nié, aboli au profit de la vision créatrice du poète.

> Arnaut pose nettement que la seule réalité poétique ressortit à l'acte créateur qui engendre la chanson et que l'inspiration du poète en est l'ultime référent (Notz, 1986: 171).

Le dernier *adynaton* annonce le constat d'un échec amer:

> Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
> E chatz la lebr' ab lo bou
> E nadi contra suberna. (*En cest sonet coin'e leri*, v. 43-45)
> (Je suis Arnaut, qui amasse le vent et chasse le lièvre à l'aide du bœuf et nage à contre-courant.)

Il s'agit bien d'une courte série d'*impossibilia* dans laquelle Arnaut témoigne de sa maîtrise artistique[15]. Dante se souviendra de ce style particulier lorsqu'il fera dire au poète: *Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan* (*Purg.*, 26). On sait que Pétrarque a suivi Arnaut Daniel dans son 177[e] sonnet, et la parenté est évidente (Ginguené, 1875: 46-47):

> Beato in sogno, e di languir contento,
> D'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva,
> Nuoto per mar, che non a fondo o riva;
> Solco onde, e'n rena fondo, e scrivo'n vento (CLXXVII, str. 1).
> (Je suis heureux en songe, et je suis content dans la langueur, d'embrasser l'ombre et de suivre le vent d'été, je nage dans une mer qui n'a ni fond ni rivage; je laboure l'onde, je bâtis sur le sable et j'écris dans le vent)[16].

L'*adynaton*, procédé de *l'ornatus difficilis*, rend compte à la fois du jeu esthétique, de la perfection de l'œuvre, et de la crise profonde, du tourment que traverse le poète.

[15] Il 'va de pair avec son penchant pour l'*ornatus difficilis* des poétiques médiévales' (Curtius, 1956: 119-120, note 2).

[16] Éd. Ginguené (1875), CLXXVII, str. 1, p. 46-47; aux vv. 8-10, str. 2, il chasse la biche avec un bœuf boiteux. Nous trouvons au moins deux exemples dans la meilleure tradition de l'ode ou de l'élégie antique: in *Di di in di vo cangiando il viso, e'l pelo*, str. 2, p. 176-177; une autre fois, c'est l'image du diamant impérissable qui est retenue in *Avventuroso più d'altro terreno*, str. 2, p. 14-15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Un monde vraiment renversé, où les humains, les animaux, voire les éléments se comportent à l'opposé de leurs habitudes, c'est ce que proposent plusieurs troubadours. Un trait significatif en est le vilain déguisé en homme courtois, ce qui permet à Marcabru de jouer sur l'opposition traditionnelle *vilan / cortes* (Marcabru 2000: 404):

> No-n sai que faire,
> Tant fort sui entrepres,
> Qu'entorn l'araire
> Si fant vilan cortes,
> E-il just pechaire
> De so q'en lor non es.
> Si m'ajut fes,
> Tals mil en auzetz braire
> C'anc res no-n fo. (*Lo vers comenssa*, vv. 19-27)
> (Je ne sais que faire tellement je suis saisi, car autour de la charrue les vilains se font courtois, et les justes se disent pécheurs de ce qui n'est pas en eux. De par ma foi, vous entendez crier des milliers de gens sur ce qui n'a jamais existé.)

Il s'étend assez volontiers sur le renversement des situations, le serf prenant la place de son seigneur (Marcabru, 2000: 420):

> Cel prophetizet ben e mau
> Que diz c'om iri' en becill,
> Seignor ser e sers seignorau. (*Lo vers comens cant vei del fau*, vv. 37-42)
> (Celui-là prophétisa bien et mal [i.e. la prophétie est juste mais affligeante], qui dit que l'on aboutirait à un bouleversement, que le seigneur serait serf et le serf seigneur.)

L'allusion au personnage qui a prophétisé la désagrégation du monde évoque Jérémie, et le verbe *prophetizar* donne au passage sa coloration biblique; quant à l'antithèse *ben e mau*, on sait le goût des poètes médiévaux pour de tels effets d'opposition rhétorique[17]. L'inversion de l'ordre social se présente comme un carnaval universel qui serait devenu la règle et conduirait à la folie; or on sait l'importance du carnaval dans le temps des fêtes médiévales (Lindahl– McNamara – Lindow, 2000: 134-139).

Un vilain courtois est comme l'âne qui se prend pour un chien:

> Vilas cortes hieis de son sen
> E moillerat dompneiador
> E l'ases quan bram' eyssarnen
> Cum fai lebriers ab son senhor. (*Belha m'es la flor d'aguilen*, vv. 13-16)
> (Un paysan qui fait le noble perd son bon sens et les maris qui se font amants, et l'âne quand il brait, tel un lévrier, devant son maître)[18].

[17] Cf. Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, III, 25, cité par Faral (1962: 173-174); Thiolier-Méjean, (1994: 45-63).

[18] Poésie attribuée à Bernart Marti par Hoepffner (Marti, 1929: 34).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'homme d'humble condition, qui veut jouer le rôle du seigneur, renverse l'ordre naturel des choses, introduit le trouble et l'aliénation[19]. Le paysan qui, d'après Gautier Map, veut éduquer ses enfants 'dans des arts qui ne leur sont pas dus', témoigne également d'une inversion des valeurs (Perez, 1982: 10). Chez Peire Cardenal, de la même façon, le vilain est devenu, non point seulement courtois, mais habile et rusé, au lieu du benêt habituel[20]. C'est là une conséquence de l'évolution du droit méridional:

> [...] dès la fin du XII^e siècle, il était d'usage dans les sociétés rurales de faire établir les contrats devant notaire (Duby, 1962: I, 135; voir également Ourliac, 1965).

Cardenal explique plus loin que les paysans veulent des actes écrits lors des transactions; or la loi écrite représente pour le poète une défiance envers la parole donnée qui 'autrefois' suffisait. Menacer l'équilibre de la hiérarchie traditionnelle, fondement du bon gouvernement de la cité, c'est instaurer le chaos et le délire du monde. Ce renversement des valeurs trouve un écho dans la *Complainte d'outremer* de Rutebeuf:

> Li feus de charité est froiz
> En chascun cuer de crestien (vv. 152-153).

Jean Dufournet, qui cite ces deux vers, remarque:

> Ce renversement, exprimé par tout un jeu de symboles antithétiques, affecte aussi bien l'univers du poète que le monde qui l'entoure (1995: 179).

Chez Cardenal, le monde renversé touche essentiellement les deux catégories qui font traditionnellement les frais de la verve goliardique: les clercs et les femmes (Cardenal, 1957: 90).

> Encar veira hom sazo
> Que-l segles non aura lei
> E clerc iran a tornei
> E femnas faran sermo,
> Et hom non aura que faire,
> Si non es forts deslials;
> E qui er trachers ni fals
> Sera maïstres e sire,
> E can Dieus aura amic
> Non trobara on se fic;
> Aissi er lo mons aders
> Que per tot er non-devers. (*L'afar del comte Guio*, v. 49-60)

[19] Vidal (1960), *Dieus en sia grazitz*, str. 4, vv. 37-39, t. 1, p. 130.
[20] Cardenal (1957), *Clergia non valc anc mais tan*, str. 4, vv. 19 et 21, p. 286.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Encore verra-t-on un temps où le monde n'aura point de loi, où les clercs iront au tournoi, et les femmes feront le sermon, et où l'on ne trouvera rien à faire si l'on n'est pas fort déloyal; et quiconque sera traître et faux sera maître et seigneur, et quand Dieu aura un ami, celui-là ne trouvera pas à qui se fier; le monde sera disposé de telle manière que partout sera ce qui ne se doit pas.)

Cette inversion des rôles – aux femmes la parole sainte, elles qui 'doivent se taire à l'église' (Paul, *Première Épître aux Corinthiens*, 14, 34), aux clercs la prouesse chevaleresque – dans une société idéalement féodale et dominée par les hommes, ne peut qu'aboutir au mauvais gouvernement. Là, l'homme juste sera seul, comme est seul le sage de la cité des fous (Cardenal, 1957: 530 et sv.); ce sentiment de solitude est la rançon du moraliste, de Marcabru à Cardenal.

Le monde animal, qui donnait naissance, dans l'Antiquité, à un certain nombre de développements, n'est que peu représenté chez les troubadours; la peinture qu'ils en font est toujours vue à travers une tradition littéraire, poésies, fables, voire bestiaires (Thiolier, 1978: 450-470). Cependant, il y a chez Marcabru un passage qui évoque assez la tradition antique, encore que le *topos* du 'monde renversé' y soit seulement suggéré (Marcabru, 2000: 498):

Semblan fant de l'ase cortes,
C'ab son seingnor cuidet burdir,
Cant lo vic trepar ab los ches (*Pois l'inverns d'ogan es anatz*, vv. 54-56)
(Ils ressemblent à l'âne courtois, qui voulut jouer avec son maître, quand il l'eut vu s'amuser avec ses chiens.)

L'âne imitateur rappelle celui qui jouait de la lyre (Curtius, 1956: 119); le proverbe grec 'l'âne est sourd à la lyre' fut connu au Moyen Âge, grâce à Boèce notamment[21]. Il faut aussi compter avec la tradition médiévale de l'âne dans le symbolisme théologique. Le *Conduit de l'âne*, sur un thème grégorien (*concordi lætitia*), fut un chant ironique et quelque peu sacrilège (Dobiache-Rojdesvensky, 1931: 177-178):

Or, sire âne, bien chantez...
Orientis partibus
Aventavit asinus,
Pulcher et fortissimus.

En revanche, c'est toute la nature qui, chez les poètes, devient le lieu des transformations les plus profondes. L'évocation peut être plaisante et humoristique, présentée sous une forme hypothétique proche du style proverbial, comme dans ce passage de Peire Cardenal (1957: 118):

[21] In *Contes philosophiques*, 1, §4, cité par Curtius (1956: 117).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Senh'En Ebles, vostre vezi
Son tan valen e tan huma
Que si las peiras eron pa,
E que las aigas fosson vi
E li puei bacon e pouzi,
Non serian larc, tals n'i a. (*Senh'En Ebles, vostre vezi*, vv. 1-6)
(Seigneur Messire Eble, vos voisins sont si méritants et si humains que même si les pierres étaient du pain et que les eaux fussent vin et les collines quartiers de porc et poulets, ils ne seraient pas généreux, il y en a comme cela.)

Ce rêve d'un pays de cocagne, fait pendant à la description enchantée du royaume de Prêtre Jean, alors connu en Occident (cf. Delumeau, 1992: 99-127).

Mais, partant le plus souvent du motif traditionnel du renouveau printanier, les troubadours font parfois subir au paysage une plus étrange altération. À partir de la strophe initiale ou 'printanière', ils ont très vite varié leurs effets. Le cœur a son printemps en hiver, et la neige devient fleur (Bernard de Ventadour, 1966: 72):

Tant ai mo cor ple de joya,
Tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
Me par la frejura,
C'ab lo ven et ab la ploya
Me creis l'aventura,
Per que mos pretz mont'e poya
E mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor
De joi e de doussor,
Per que-l gels me sembla flor
E la neus verdura. (*Tant ai mo cor ple de joya*, vv. 1-12)
(J'ai le cœur si plein de joie qu'elle transforme la nature. La froidure me semble blanche fleur, vermeille et jaune, car grâce au vent et à la pluie mon bonheur s'accroît, si bien que ma valeur monte et mon chant se perfectionne. J'ai tant d'amour au cœur, tant de joie et de douceur que le gel me semble fleur et la neige verdure.)

Comme l'écrit Alice Planche (1986: 218), 'les données sensibles sont abolies: la neige est verte!'. Bien entendu, cette vision bernardienne des cristaux de neige semblables à une fleur n'est pas restée isolée. C'est même une image traditionnelle que la transfiguration, ou plus exactement la dénaturation (*desnaturar*) du paysage par l'amour (Bernard de Ventadour 1966: 78)[22]. La force de l'imaginaire (*semblar*) conduit à ce renversement des saisons chez Peire Vidal (1960: 208):

[22] In: *Ara no vei*, vv. 1-8.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si que-l neus me sembla flors
E-l glatz jardis e verdors. (*Atressi co-l perilhans*, vv. 47-48)
(De sorte que la neige me semble fleur et la glace jardin et verdure.)

Et aussi ces beaux vers où jouent les allitérations (Vidal, 1960: 310):

Paro-m rozas entre gel
E clar temps ab trebol cel. (*Be-m pac d'ivern e d'estiu*, vv. 9-10)
(Il me semble voir des roses dans la glace et un temps clair dans un ciel obscur.)

Bernart de Ventadour multiplie ses variations sur le même thème (1966: 72):

Tan ai el cor d'amor,
De joi e de doussor,
Perque-l gels me sembla flor
E la neus verdura. (*Tant ai mo cor*, vv. 9-12)
(J'ai tant d'amour au cœur, de joie et de douceur que le gel me semble fleur et la neige verdure.)

La non couleur du blanc hivernal s'abolit dans le prisme coloré de la joie d'amour (Bernard de Ventadour, 1966: 78):

Neus m'es flors blanch' e vermelha
Et iverns calenda maya. (*Ara no vei*, vv. 12-13)
(La neige est pour moi une fleur blanche et rouge, et l'hiver calendes de mai.)

Et aussi (Bernard de Ventadour, 1966: 72):

Flor blancha, vermelh'e groya
Me par la frejura. (*Tant ai mo cor*, vv. 3-4)
(Fleur blanche, vermeille et jaune me semble la froidure)

Bernart a recours, dans ces trois poésies, à trois constructions parallèles:

Gels *me sembla* flor,
Neus *m'es* flors,
Flor... *me par* la frejura[23].

C'est donc une image traditionnelle que la transfiguration du paysage par l'amour; la réalité objective – la tristesse de l'hiver – cède devant la vision onirique: l'amour crée le printemps du cœur. Raimbaut d'Orange (1952: 199) aussi tient 'la fleur pour giboulée' (*Ar resplan la flors enversa*, v. 11); les associations évocatrices et les allitérations subtiles font surgir l'image d'un amant vert et gaillard:

Mas mi ten vert e jauzen Joys. (*Ar resplan la flors enversa*, v. 7)
(Mais Joie me tient vert et gai),

[23] Dans les trois cas: sujet + pronom 1ère pers. c. r. ind. + verbe + attribut.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ou bien celle d'un monde où les sonorités ont été anéanties par une mort hivernale:

> Don vey morz quils, critz, brays, siscles (*Ibid.*, v. 5)
> (À cause de qui je vois morts les appels, les cris, les chants et les sifflements.)

Mais Raimbaut amplifie la démarche de Bernart en peignant l'apparente contradiction de l'objet; le début de sa poésie est très éloigné du schéma habituel:

> Ar resplan la flors enversa
> Pels trencans rencx e pels tertres,
> Cals flors? Neus, gels e conglapis
> Que cotz e destrenh e trenca. (*Ibid.*, vv. 1-4)
> (Maintenant resplendit la fleur à l'envers, par les falaises acérées et par les collines. Quelle fleur? Neige, gel et giboulée qui piquent, blessent et coupent.)

La *flors enversa* se présente d'abord sous l'aspect d'une énigme. Or c'est là un procédé bien connu en rhétorique: *Enigma es filha de Allegoria* disent les *Leys d'Amors* (1843: III, 268); son sens obscur vient 'de quelque ressemblance cachée, qu'on entend difficilement' (*Leys d'Amors*, 1843: III, 269). Chez Matthieu de Vendôme l'*ænigma* est l'un des treize tropes (Faral, 1962: 108). Ce n'est pas seulement le procédé, mais l'adjectif *envers* lui-même qui tire son existence poétique de la fréquentation des Latins. Térence, auteur déjà recommandé par Gauthier de Spire et lu durant tout le Moyen Âge (Curtius, 1956: 59-60), désignait l'expression énigmatique des mots par la tournure: *inversa verba*.

Si la joie de l'amour transforme le paysage hivernal, l'adjectif *envers* (*-a*) et le verbe *enversar* montrent assez que Raimbaut présente de façon 'objective' ce qui paraît de prime abord un défi aux lois naturelles, une folle hallucination. Mais c'est une inversion parfaitement maîtrisée et consciente; l'utilisation des verbes *semblar*, *parer* et *tener per* 'juger, considérer comme', marquent une volontaire distance du poète et nous éloignent définitivement de toute aliénation:

> Quar enaissi m'o enverse
> Que bel plan mi semblon tertre,
> E tenc per flor lo conglapi (*Ibid.*, vv. 9-11)
> (Car ainsi j'inverse les choses, de sorte que les belles plaines me semblent collines et que je tiens pour fleur la giboulée.)

L'ordre naturel, cédant à la volonté du poète, est ainsi inversé / renversé: le rêve intérieur comme seule réalité. Il y a là tout un art dont se souviendront Pétrarque et ses disciples. C'est la nature entière qui est changée par le seul effet de *Joy*. Le choix même des deux mots *enversa*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

et *enverse* est significatif: tout est 'inversé', l'ordre naturel n'existe plus, car ainsi le veut Raimbaut. Mais le jeu de l'inverse peut être aussi le fait de personnes ou de situations échappant à sa volonté, ce que reflète parfaitement l'adjectif *envers* conformément à ses sens latins, 'retourné, renversé', et, partant, 'dénaturé, perverti':

> Mas una gen fad' enversa
> .....
> Qe-m fan pro pieigz que conglapis;
> Qu'us quecx ab sa lengua trenca
> E-n parla bas et ab siscles. (Ibid., vv. 17 et 19-21)
> (Sauf des gens sots et 'inversés'... qui me font plus de mal que le gel; car chacun coupe avec sa langue et parle de moi à voix basse et en chuchotant.)

Dans cette *cobla* traditionnelle contre les *lausengiers*, ceux-ci sont présentés comme des êtres à l'âme faussée, selon le sens qu'avaient déjà l'adjectif et le verbe en latin, *inverto* signifiant également 'dénaturer, pervertir'; chez Horace, *inverto virtutes* signifie 'tourner les vertus en vices':

> At nos virtutes ipsas invertimus [...] (*Satire* III du Livre I, v. 55)
> (de leurs vertus nous faisons des vices)

L'utilisation d'*envers* (*-a*) montre assez que le poète se relie consciemment à ses prédécesseurs latins, Térence et Horace. Il mêle à ses propres innovations des images, des termes consacrés par le poids de la tradition: *ab sa lengua trenca* reprend la vieille métaphore des 'langues fourchues', mais *trenca* poursuit également l'image personnelle du gel (*conglapis*); les médisants coupent avec leur langue, c'est-à-dire blessent et calomnient, tout comme le gel mord ou coupe la peau; l'art de Raimbaut consiste à développer cette image de façon allusive.

Faut-il alors chercher à l'expression *flors enversa* un sens plus précis que celui de 'fleur hors de saison', qui éclôt en hiver à l'inverse des autres? Raimbaut expliquant lui-même cette image, il ne paraissait pas utile de donner *à enversa* un sens différent de celui d''inverse', si Paolo Cherchi (1972: 77-84) n'avait tenté, dans un bel article, de dégager une autre signification. L'auteur a voulu retrouver dans *enversa* une dénomination du lys, en s'appuyant notamment sur Pline (1969: §XI (5)), qui décrit ainsi cette fleur:

> [...] languido semper collo et non sufficiente capitis oneri
> (dont le col, toujours languissant, a peine à soutenir le poids de sa tête)

La *flors enversa*, ou 'fleur renversée', désignerait le lys, par allusion à cette particularité[24]. Mais Pline ne dit pas que cette fleur est 'renversée', ni

[24] Alice Planche (1986: 216-217) a repris l'hypothèse et les exemples de son prédécesseur avec, en note 11 p. 226, un renvoi à P. Cherchi 'pour une étude comparative'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

même 'retournée', encore moins 'à l'envers'. Bien entendu, son analogie avec la neige est facile à concevoir: 'Il giglio, infatti, è simile alla neve *sub specie candoris*' (Cherchi, 1972: 82). Cette interprétation permettrait, selon Paolo Cherchi, de mieux comprendre les vers d'Elias Cairel:

> Ans am aitan la freida neu e-l glatz
> Com fatz estiu, quan par la flors enversa.
> ('Anzi amo tanto la fredda neve e il ghiaccio, come faccio (amo) l'estate quando appare il giglio', Cherchi, 1972: 83)

Le lys, fleur estivale, serait à la fois symbole de blancheur comme la neige, et symbole de l'été en hiver. Pour séduisante que soit cette hypothèse, les exemples provençaux (deux en tout) sont trop peu nombreux pour nous donner une certitude. Surtout, les deux vers d'Elias Cairel, dont l'activité poétique se situe entre 1204 et 1222, relèvent de l'intertexte[25]. De même que Raimbaut, Elias évoque la *flors enversa* en même temps que la neige et l'hiver. Et ne peut-on comprendre ses deux vers d'une façon légèrement différente, qui tiendrait à une nuance: 'J'aime autant que l'été, froide neige et gel, quand paraît la fleur inverse'? En tout cas, il est évident qu'Elias entretient l'ambiguïté en plaçant *glatz* et *enversa* à la rime: *inversa verba*! Enfin, et surtout, *envers* (*-a*) n'a jamais, que nous sachions, le sens de «penché, incliné».

En revanche, c'est un exemple du latin médiéval qui nous offre le point de comparaison le plus intéressant. Il s'agit d'un passage du traité de la *Nature des choses et des louanges de la nature divine* d'Alexandre Neckam (1157-1217)[26], où l'on relève l'expression: *Anthropos interpretatur arbor inversa*. Si l'homme est un 'arbre à l'envers', c'est que ses cheveux sont ses racines et qu'il marche donc les racines en l'air: on voit que l'adjectif *inversa*, à propos d'un arbre, désigne bien ce qui est à l'inverse de l'ordre naturel.

L'originalité et l'intérêt de ces figures de style (métaphores, prosopopée, comparaisons, énigmes) résident d'abord dans leur appartenance à une longue tradition rhétorique, que partagent le poète et son public.

> La parfaite compréhension de cette poésie, tout comme sa parfaite production, n'est donc possible que dans la mesure où l'on participe pleinement à ce code poétique et éthique supposé commun (Vuijlsteke, 1991: 598).

Elles représentent une part de l'*ornatus difficilis*, caractérisé par l'emploi des tropes dont font partie la métaphore ou *translatio*, l'allégorie ou *permutatio*, l'énigme. Il ne s'agit donc pas de pures créations de

[25] Martín de Riquer (1975: 1147) a relevé que cette poésie empruntait quelques expressions à Raimbaut d'Orange, Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel et même à Marcabru.
[26] Exemple cité par Gilson (1962: 327).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

l'imaginaire, spontanées, multiples et imprévisibles, mais d'un art appris, contenu dans des règles strictes, résultat de longs exercices d'école (Faral,1962: 90). C'est pour les poètes, et à leur profit, que travaillent les 'auteurs des recueils d'exemples destinés à illustrer les définitions de la *Rhétorique à Herennius*' (Faral, 1962: 92). La langue vulgaire a suivi l'évolution de la littérature latine médiévale et les troubadours ont été fortement influencés par ses règles.

Un étonnant jeu verbal entre fleur et gel, plaine et montagne, tonnerre et chant, est né d'une rhétorique et d'une technique du vers des plus tyranniques et qui, pourtant, loin de tuer l'imaginaire, le servent. Le jugement de Martin de Riquer (1975:136) sur le jeu verbal de Raimbaut rend bien hommage à cette virtuosité:

> Aquí, Raimbaut d'Aurenga ha manifestado, sin duda por vez primera entre los trovadores, cómo el júbilo del amor transforma la naturaleza para los sentidos del poeta, y ha establecido un maravilloso verbal y conceptual, al mismo tiempo, entre la flor y la escarcha, la llanura y el cerro, el trueno y el canto, todo ello dentro de la técnica versificatoria más rigida, mas retórica y que menos libertad ofrece a la expresión del pensamiento.

C'est l'apparente contradiction entre une rhétorique, une versification exigeantes et la liberté d'imagination, qui nous fascine encore. La tension constante et maîtrisée entre oui et non, entre deux possibles, entre deux sens, nous incite à chercher, au-delà de l'énigmatique, cette parcelle de vérité à laquelle la poésie authentique toujours nous conduit.

Comme l'écrivait Umberto Eco,

> La problématique aristotélico-thomiste se soucie peu d'affirmer la subjectivité de l'artiste; l'œuvre est un objet dont la beauté est tangible et mesurable; la valeur esthétique est fait de structure, elle renvoie à ses propres lois, et non à celle d'un artisan législateur (1965: 187).

Le métier, la technique poétique, cette *poïétique* évoquée par Valéry (1960: 1370), ont été le fondement de l'œuvre des troubadours. Le poète, à propos d'un recueil en forme de Chant Royal, écrivait:

> Je me suis souvent demandé pourquoi l'acceptation de conventions nettement énoncées serait plus choquante en Littérature, qu'elle ne l'est en Musique ou en Architecture?

Du choc entre technique imposée et liberté de l'interprète naît l'œuvre artistique. Grâce à l'acceptation de conventions formelles, le poète passe d'une liberté irréfléchie à une liberté d'ordre supérieur; et cette discipline dans l'art n'est pas ressentie par le créateur comme une contrainte extérieure: il se l'impose,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> non par imitation, et non par croyance à la vertu de formes éprouvées; mais pour avoir soi-même, dans une méditation assez avancée de son grand désir, retrouvé, comme s'il l'eût inventée en quelques instants, l'idée de structures conventionnelles analogues à celles que nous tenons de très anciennes expériences. S'il y pense encore un peu plus, il peut juger inutile d'en créer de nouvelles (Valéry, 1960: 1369).

La rigueur réfléchie est génératrice d'une tension indispensable à la création artistique. Ce remarquable accord entre 'une technique et un tempérament' (Zumthor, 1954: 188, nº 361), est caractéristique, finalement, de toute création fondée sur la connaissance et la tradition. C'est à Paul Valéry (1960: 1370) que nous emprunterons les mots de la fin, car ils peuvent conduire à de nouvelles réflexions:

> Chanter le plus sensible d'une vie sans laisser paraître le moins du monde que l'on est chargé de chaînes; construire, en observant des lois tout abstraites, des formes qui imposent la Tendresse, la Tristesse, la noble amertume du Regret, la profondeur du Souvenir; ne rien perdre des nuances de la rêverie cependant que l'on veille à l'exactitude de l'ordonnance et que l'on s'astreint à ne pas errer hors d'un programme des plus sévères, voilà l'extraordinaire accomplissement ...

## RÉFÉRENCES


ALAIN DE LILLE. 1955. *Anticlaudianus*. Texte critique avec une introduction et des tables publié par BOSSUAT, Robert. (Textes philosophiques du Moyen Âge, 1.) Paris: Vrin.

ARISTOPHANE. 1930. *Ploutos ou l'Assemblée des femmes*. Éd. et trad. COULON-VAN DAELE. Paris: Les Belles Lettres.

ARNAUT DANIEL. 1960. *Arnaut Daniel. Canzoni*. Éd. par TOJA, Gianluigi. Florence: Sansoni.

AVRIL, François – REYNAUD, Nicole. 1993. *Les manuscrits à peinture en France. 1440-1520*. Paris, Bibliothéque nationale, 16 octobre 1993-16 janvier 1994. Paris: Flammarion.

BERNART MARTI. 1929. *Les poésies de Bernart Marti*. Éd. E. HOEPFFNER. Paris: Champion.

BERNARD DE VENTADOUR. 1966. *Bernard de Ventadour, troubadour du XIIe siècle. Chansons d'amour*. Éd. LAZAR, Moshé. Paris: Klincksieck.

CAMILLE, Michael. 1992. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. (Essays in Art and Culture). Londres: Reaktion Books.

*Carmina Burana*. 1847. Éd. SCHNELLER, J.A.. Breslau.

CERVERÍ DE GIRONA. 1988. *Cerverí de Girona. Lírica*. Éd. COROMINES, Joan. Barcelone: Curial.

CHENU, Marie Dominique. 1957. *Les platonismes au XIIe siècle*. Paris: Vrin.

CHERCHI, Paolo. 1971. «Gli *Adynata* dei trovatori». *Modern Philology* 68. 223-241.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1972. «*Il mare amoroso* (v. 121), e *la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga». *Romania* 93. 77-84.

CHRÉTIEN DE TROYES. 1994. *Cligès*. Édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560, traduction et notes par MÉLA, Charles – COLLET, Olivier. Introduction par MÉLA, Charles. Suivi des *Chansons courtoises* de Chrétien de Troyes. Présentation, édition critique et traduction par GÉRARD-ZAI, Marie-Claire (Lettres gothiques). Paris: Librairie Générale Française.

COLISH, Marcia L. 1998. *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition. 400-1400*. Yale University Press.

CURTIUS, E. R. 1956. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par J. Brejoux, Paris: P.U.F.

DALARUN, Jacques. 2002. *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*. Paris: Fayard.

DELUMEAU, Jean. 1992. *Une histoire du Paradis*. Paris: Fayard.

DELORT, Robert. 1972. *Le Moyen Âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne*. Paris: Le Seuil.

DOBIACHE-ROJDESVENSKY, Olga. 1931. *Les poésies des Goliards*, Paris: Rieder.

DRONKE, Peter. 1968. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford: Clarendon Press.

DUBY, Georges. 1962. *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, 2 vols. Paris: Aubier.

DUFOURNET, Jean. 1995. «Les poèmes de Rutebeuf». In: GUICHARD, Pierre – ALEXANDRE-BIDON, Danièle (éds.) 1995. *Comprendre le XIII^e siècle. Études offertes à Marie-Thérèse Lorcin*, 173-184. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

DUTOIT, E. 1936. *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*. Paris.

ECO, Umberto. 1965. *L'Œuvre ouverte*. Paris: Le Seuil.

ELIAS CAIREL. 1967. *Der Trobador Elias Cairel*. Éd. JAESCHKE, Hilde. Nendeln: Kraus.

FARAL, Edmond. 1962. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris: Champion.

GILSON, Étienne. 1962. *La Philosophie au Moyen Âge*. Paris: Payot.

GINGUENÉ, P. L. 1875. *Les œuvres amoureuses de Pétrarque*. Paris: Garnier.

HORACE. 1927. *Horace. Odes et Épodes*. Éd. par VILLENEUVE, F. Paris: Les Belles Lettres.

*Las Leys d'Amors*. 1841-43. *Las flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors – Les fleurs du Gai Savoir, autrement dites Lois d'Amour*. Éd. par GATIEN-ARNOULT, Adolphe-F. 3 vols. (Monumens de la littérature romane, 1-3). Toulouse: Privat.

LINDAHL, Carl – MCNAMARA, John – LINDOW, John. 2000. *Medieval Folkore. An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*. 2 vols. Santa Barbara, Californie: ABC-Clio.

MARCABRU. 2000. *Marcabru. A Critical Edition*. Éd. par GAUNT, Simon – HARVEY, Ruth – PATERSON, Linda. Cambridge: D. S. Brewer.

NOTZ, Marie-Françoise. 1986. «L'image des saisons dans la poésie d'Arnaut Daniel». In: KELLER, Hans-Erich e.a. (éds.) 1986. *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, t. I, 169-179. Kalamazoo, Michigan.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1987. «L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale; exclusion fictive et réalité poétique'. In: *Vieillesse et vieillissement au moyen âge. Senefiance* 19, 229-242. Aix-en-Provence: Cuerma.

OURLIAC, Paul. 1965. «Troubadours et juristes». *Cahiers de civilisation médiévale* 8. 159-177.

PEIRE CARDENAL. 1957. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal, 1180-1278*. Éd. LAVAUD, René. Toulouse.

PEIRE VIDAL. 1960. *Peire Vidal. Poesie*. Éd. AVALLE, D'Arco Silvio. Milan – Naples. 2 vols.

PEREZ, Marylène. 1982. *Contes de courtisans. Traduction du 'De Nugis Curialium' de Gautier Map*. Lille.

*PL = Patrologiae cursus completus, series latina*. Accurante Migne, J.-P. 1844-1864. Paris.

PLANCHE, Alice. 1986. «Texte à l'endroit, monde à l'envers. Sur une chanson de Raimbaut d'Orange: *Ar resplan la flors enversa*». In: KELLER, Hans-Erich e.a. (éds.) 1986. *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, t. I, 213-226. Kalamazoo, Michigan.

PLINE. 1969. *Pline l'Ancien. Histoire naturelle, Livre XXI*. Texte, traduction et commentaire de ANDRÉ, Jacques. Paris: Les Belles Lettres.

RAIMBAUT D'ORANGE. 1952. PATTISON, Walter T., *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis.

RIQUER, Martín de. 1975. *Los Trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelone: Editorial Planeta, 3 vols.

THIOLIER-MÉJEAN, Suzanne. 1978. *Les Poésies satiriques et morales des troubadours du XII^e siècle à la fin du XIII^e siècle*. Paris: Nizet.

–. 1994. *La poétique des troubadours*. Publications de l'Université Paris-Sorbonne. CEROC, n° 7.

VALÉRY, Paul. 1960. *Œuvres*, II, *Pièces sur l'Art. Fontaines de Mémoire*. (La Pléiade) Paris: Gallimard.

VIANEY, J. 1909. *Le pétrarquisme en France*. Montpellier.

VIAU, Théophile (de). 1958. *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*. Éd. STREICHER, J. Genève-Paris: Droz-Minard. 2 vols.

VIRGILE. 1872. *Bucoliques*. Éd. par PESSONNEAUX, Émile. Paris.

VUIJLSTEKE, Marc M. R. 1991. «Éléments de définition d'un mode de l'énoncé poétique. Raimbaut d'Orange et le *trobar clus*». In: *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, 587-598. Poitiers: Université de Poitiers.

WRIGHT, Th. 1872. *The Anglo-latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*. Londres.

ZUMTHOR, Paul. 1954. *Histoire littéraire de la France médiévale*. Paris: PUF.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# NORME ET USAGE DANS LES *RAZOS DE TROBAR* DE RAIMON VIDAL

PIERRE SWIGGERS
K.U. Leuven et Université de Liège

Le plus ancien texte grammaticographique roman est le traité que Raimon Vidal de Besalú (= *En Ramon Vidal de Besuldu/Bezaudu*) composa au début du XIII^e^ siècle[1] sous le titre *Razos de trobar*. Ce texte[2], qui marque le début d'une florissante[3] tradition grammaticographique dans le monde occitan, qui malheureusement prendra fin au XIV^e^ siècle, a servi de modèle à la *Doctrina d'Acort* de Terramagnino da Pisa (fin

[1] Marshall (éd. 1972: LXIX-LXX) propose de dater le texte entre 1190 et 1213.

[2] Le texte a été édité à plusieurs reprises; l'édition la plus récente, celle de Marshall (éd. 1972), est de loin supérieure à celles de Galvani (1843), Guessard (1858), Stengel (1878) et Biadene (1885-1887); cf. aussi Meyer (1875) et Tobler (1875). Pour un certain nombre d'observations et de remarques critiques à propos du texte édité par Marshall, voir Pfister (1974) et Tavani (1974). Pour un relevé des manuscrits, voir Brunel (1935, n^os^ 290, 305, 37 et 308); il s'agit respectivement des manuscrits B [= Florence, Bibl. Laurentienne, pluteus XLI, cod. 42], C [= Florence, Bibl. riccardienne 2814], H [= Barcelone, Bibl. de Catalunya 239] et L [= Florence, Coll. de Mme Finaly] dans l'édition de Marshall (éd. 1972). Marshall a édité, côte à côte, les textes des mss B et H. Nous suivrons le texte du ms. B (en signalant, là où il y a lieu, d'importantes divergences de H avec B), qui présente un texte plus complet et plus correct que le ms. H.

[3] Déjà Meyer (1875: 348) avait mis en relief le succès de l'opuscule de Raimon Vidal, qui a dû circuler à la cour de Pierre II d'Aragon et qui, de plus, a été copié à l'usage d'un public italien. Marshall (éd. 1972: XCVI-XCVIII) va jusqu'à parler de la 'Vidal tradition' (cf. déjà Laugesen 1963: 93), qu'il caractérise dans les termes suivants: 'It is fundamentally a vernacular, not a Latinizing tradition. Despite occasional pedantries, our authors, in so far as they are grammarians, are more concerned with the details of the Provençal language than with the reproduction in the vernacular of the theoretical categories and definitions in which traditional Latin grammar abounded. In this field the contrast with the grammatical exposition of the *Donatz* and the *Leys* is very marked. And, in so far as they are concerned with elements of poetic form, our theorists are impressionistic rather than systematic. Their tone is personal, even amateurish, and quite distinct from that impersonal and encyclopedic tradition whose supreme example in Old Provençal is the *Leys d'Amors*. The "Vidal tradition" manifestly has its weaknesses, which derive in the main from the personal approach of its authors. The results of dependence on the chances of personal knowledge and ignorance are clear in all their works, in the shape of incomplete or false information. [...] Their strength lies in their preoccupation with the language and technique of poetry at the level of concrete detail. [...] The desire to cite, to examine, and, in the *Razos*, to criticize particular examples drawn from the Provençal poetic tradition gives a common tone and in some measure a common aim to the works considered here, despite enormous differences of intelligence and achievement'.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

XIII^e siècle)[4] et aux *Regles de trobar* de Jofre de Foixà (fin XIII^e siècle)[5]. Le traité de Raimon Vidal, dont quelques témoins manuscrits ont survécu, constitue un méta-texte descriptif et normatif par rapport à une tradition importante: celle de la littérature des troubadours. Il est le reflet de la haute civilisation occitane, qui accordait une place de choix à l'activité de *trobar*. Le contenu du traité se laisse résumer dans les mots que l'auteur lui-même utilise dès le début de son traité: il s'agit d'un manuel qui, exemples à l'appui, veut enseigner *la dreicha maniera de trobar* (ms. H: *la maneyra de trobar* ou *lo saber de trobar*) et cela de façon concise et claire. Toutefois, le texte de Raimon Vidal présente un intérêt au-delà de cette 'mission didactique'; nous voudrions, dans l'analyse qui suit et que nous dédions à notre collègue Herman Braet, étudier quelques aspects d'ordre cognitif, social et culturel[6] qui font de ce texte un témoin privilégié du monde occitan à l'époque d'essor de la littérature troubadouresque.

Ouvrage poético-grammatical, les *Razos* ne constituent pas un traité rédigé par un observateur distant: Raimon Vidal est à la fois auteur littéraire et analyste de la langue (littéraire); il ne s'en cache pas et il profite de sa position ambivalente pour affirmer que l'auditeur ou le lecteur[7] ne doit guère se sentir inhibé devant la langue et la poésie des troubadours:

> En aqest saber de trobar son enganat li trobador, et dirai vos com ni per qe: li auzidor qe ren non intendon, qant auzon un bon chantar, faran senblant qe for[t] ben l'entendon, et ges no l'entendran, qe cuieriant se qe·lz en tengues hom per pecs si diz[i]on qe no l'entendesson. Et aisi enganan lor mezeis, qe uns dels maior[s] sens del mont es qi domanda ni vol apenre so qe non sap. Et sil qe entendon, qant auziran un malvais trobador, per ensegnament li lauzaran son chantar; et si no lo volon lauzar, al menz no·l volran blasmar; et en aisi son enganat li trobador, et li auzidor n'an lo blasme. Car una de las maiors valors del mont es qui sap lauzar so qe fa a lauzar et blasmar so qe fai a blasmar (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 32-42).

[4] Éditions modernes dans Marshall (éd. 1972: 29-53) et Ruffinatto (éd. 1968). Meyer avait déjà donné une édition de la *Doctrina d'Acort* dans la *Romania* (8, 1879).

[5] Éditions modernes dans Marshall (éd. 1972: 56-91) et Li Gotti (éd. 1952). Meyer avait déjà donné une édition des *Regles de trobar* dans la *Romania* (9, 1880).

[6] Dans des travaux antérieurs (Swiggers 1989, 1992, 1997: 98-110), nous avons étudié le rapport des *Razos* avec la tradition grammaticale et littéraire et nous avons situé ce texte dans la production grammaticale occitane des XIII^e et XIV^e siècles et par rapport à la grammaticographie médiévale des langues vernaculaires.

[7] Contrairement à Marshall (éd. 1972: LXX), nous estimons que le texte n'était pas spécifiquement destiné à l'aristocratie des cours catalanes: Raimon Vidal s'adresse à un large public (virtuel), celui des amateurs de la poésie troubadouresque.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Raimon Vidal a construit son texte dans un esprit d'interaction constante avec son lecteur; ce dernier est apostrophé tout au long de l'exposé. Les *Razos* sont scandés par des admonitions de l'auteur à son lecteur, dont l'attention est tenue en éveil, grâce à des rappels ou des annonces de structuration textuelle, ou par des recommandations de 'points chauds' à observer. La liste suivante des interpellations du lecteur permet d'apprécier le haut degré d'interaction dialogique des *Razos*:

no·us en deves meravellar (ms. B; Marshall éd. 1972: 2, l. 6); Autresi vos dig qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 2, l. 14-15); Per qu'ieu vos dig qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 2, l. 18); et dirai vos com ni per qe (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 32-33); Ni non crezas qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 52); Per qe ieu vos dic qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 62); Per q'ieu vos dic qe totz hom qe vuella trobar ni entendre deu aver fort privada la parladura de Lemosin (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 83-84); aisi com poretz auzir aissi si ben o escoutas (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 88-89); Par[t] tot aiso qe ieu vos [ai] dich, deves saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 94); Premieramentz vos parlara[i] del nomen [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 132); Saber deves qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 133-134); Apres tot aiso doves saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 138); aisi com ieu vos ai dig desus (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 141-142); Et dar vos n'ai eisemple [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 145); d'aqest dos cas en fora qe ie[u] vos ai dich [...] estiers non trobaretz [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 150-152); aisi com ieu vos ai dig (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 153); car ia non trobares autre cas negun (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 154); Hueimais deves saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 155); Et per so qe ancaras n'aias maior entendement, vos en trobarai senblan (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 172-173); Ara·us don(a)rai senblantz/senblanz/semblant (ms. B; Marshall éd. 1972: 12, l. 196 et 201 et 208); Estiers vos vuell far saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 12, l. 211); Ausit aves com [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 12, l. 214); Ara·us parlarai (ms. B; Marshall éd. 1972: 12, l. 215); Saber deves qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 216 et 221); darai vos en senblan dels trobadors (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 229-230); Estiers vos vuel dir qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 235); Encara vuell qe sapchatz qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 249); Saber deves qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 253); En vostre cor devetz saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 260); Sapchas qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 266); Parlat vos ai de las paraulas masculinas et femininas (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 272); Ara·us parlarai (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 273); Primieramen vos dirai (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 275); Dels masculins podes auzir oimais (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 280); Per so, can trobares una paraula dicha en doas guisas, devetz sercar tot los cas (ms. B; Marshall éd. 1972: 15, l. 289-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

290); Par[t] totas aqestas deves saber qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 15, l. 291); Autresi, si trobas d'autres asenblans d'aqest, vos deves pensar et esgardar qe en aisi los deu hom dir (ms. B; Marshall éd. 1972: 15, l. 297-299); Per so qe dels verbs vuell parlar tot dare, vos dirai aisi las paraulas del pronomen con [si] dizon en cascun cas (ms. B; Marshall éd. 1972: 15, l. 316-317); Auzit aves dels masculins; ara vos dirai dels feminins (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 323); En aiso qe vos ai dig entro aisi, podes aver entendut com [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 332); Ara vos parlarai del averbi (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 335); Hueimais vos parlerai del verb (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 344); Per so vos ai parlat d'aqestas tres personas (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 347-348); vos en parlarai a castiar los trobadors e·ls entendedors (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 352); Saber deves qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 18, l. 353); E trairai vos en senblan (ms. B; Marshall éd. 1972: 20, l. 417); Assas podes entendre, pos ieu vos ai proat per tantz bons trobadors [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 426-427); Per aver mais d'entendemen vos vuoil dir qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 435); Dig vos ai an qal luec del nomen dis hom [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 440); Ara·us vuell dir qe [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 441-442); aisi con vos ai dig [...] (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 445); per totz los luecs qe eu vos ai dig (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 446).

Pour mettre à l'aise son public, Raimon Vidal insiste sur le fait que la compétence de *trobar* est un savoir en élaboration et perfectible; son objectif est d'inviter le lecteur à accéder à ce savoir, qui n'est ni une exclusivité diatopique ni le bien privilégié d'une élite.

> Aqest saber de trobar non fon anc mais [mes] ni aiostatz tan ben en un sol luoc, mais qe cascun n'ac en son cor segon qe fon prims ni entendenz. Ni non crezas qe neguns homs n'aia istat maistres ni perfaig; car tant es cars et fins le sabers qe hanc nuls homs non se donet garda del tot; so conoissera totz homs prims et entendenz qe ben esgard aqest libre. Ni eu non dic ges qe sia maistres ni parfaitz; mas tan dirai segon mon sen en aqest libre, qe totz homs qe l'entendra ni aia bon cor de trobar poira far sos chantars ses tota vergoigna (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 50-58).

Raimon Vidal transcende le cadre géographique occitan pour dresser un examen comparatif de l'adéquation des langues gallo-romanes aux différents genres littéraires. Le texte du manuscrit B présente une bipartition fonctionnelle entre la *parladura francesa*, qui conviendrait mieux aux romans et aux pastourelles, et la *parladura de Lemosin*, plus accueillante pour les genres spécifiquement lyriques et musicaux.

> La parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> serventes. Et per totas las terras de nostre lengage[8] son de maior autoritat li cantar de la lenga lemosina qe de neguna autra parladura; per q'ieu vos en parlerai primeramen (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 72-76).

On voit dans ce passage que Raimon Vidal utilise trois concepts: *parladura*, *lengage* et *lenga*. La distinction entre les trois concepts n'est pas explicitée et il est vraisemblable que l'auteur même concevait ces trois notions comme formant un continuum, avec au centre une large intersection de charge sémantique. Il nous semble toutefois que

(1) *parladura* est utilisé au sens de 'ensemble d'usages'[9] (un parler au sens de 'somme de variétés intercompréhensibles constituant une zone linguistique [et culturelle]')[10];

(2) *lenga* est utilisé comme étiquette identificatoire, conférant un statut linguistique par distanciation: ainsi l'auteur parle du *cantar de la lenga lemosina* (par opposition à la composition en français)[11];

(3) *lengage* est utilisé comme terme auto-identificatoire, couplé avec *parladura*[12]. Ce terme permet d'assumer, d'un point de vue intérieur, l'identité des variétés de la *parladura lemosina* comme *lengage* s'étendant sur les terres occitanes. *Lengage* fonctionne ainsi comme un quasi-synonyme de *parladura*, mais insiste sur l'aspect statutaire, là où *parladura* (cf. les syntagmes *us de parladura* et *parladura reconeguda*) insiste sur l'aspect d'usage (pour capter l'unité des usages variationnels).

Quant aux qualificatifs *lemosin* (*lenga lemosina*) et *de Lemosin* (*de Lemosy*), on constate que Raimon Vidal les utilise, de manière 'synaptique', avec une double extension[13]: d'une part, ces termes ont, 'en bas-fond', leur référence géographique (cf. *la parladura de Lemosin et de*

[8] À notre avis, l'expression *nostre lengage* ne se réfère pas à la 'linguistic entity comprising the lands in which French, Provençal, Catalan, and perhaps Spanish were spoken' (Marshall éd. 1972: 108); nous n'adoptons pas non plus l'interprétation de Marshall (éd. 1972: 108-109), selon laquelle Raimon Vidal aurait envisagé de traiter aussi de la poésie française.

[9] Signalons déjà ici (pour un commentaire, voir *infra*) que *parladura* peut servir de complément déterminatif à *us* (*us de parladura*).

[10] Chez Mistral (1878-1887: vol. II, 483), on lit sous l'entrée *parladuro, parlèiro*: 'manière de parler, langage, dialecte, langue'.

[11] Mistral (1878-1887: vol. II, 202-203), sous l'entrée *lengo, lingo, lengouo, lhengo, liengo, lenco, lenque, lengoe*, donne simplement comme équivalents français 'langue, idiome'.

[12] Voir Mistral (1878-1887: vol. II, 202), sous l'entrée *lengage, lengatge, lengouatge, lengouatye, lingàgi*: 'langage, idiome'.

[13] Nous croyons devoir nuancer et préciser ainsi l'explication de Morf (1912), adoptée par Laugesen (1963: 89) et par Marshall (éd. 1972: 108), selon laquelle Raimon Vidal utilise 'limousin' comme terme (linguistique) renvoyant à l'ensemble de l'aire occitane.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*las terras entorn*)[14] et, d'autre part, ils acquièrent une référence linguistico-culturelle plus large[15]:

> Per qe ieu vos dic que, qant ieu parlarai de 'Lemosy', qe totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas qe son entre ellas (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 62-64).

Il convient d'ajouter encore que dans l'optique de Raimon Vidal, le concept de 'limousin' s'applique à une variété intermédiaire, incorporant les éléments d'une *koinê* littéraire[16]: cette variété constitue un compromis

[14] Voir ms. B (Marshall éd. 1972: 22, l. 444-445): *la parladura de Lemosin et de las terras entorn* (ms. H: *las paraulas de Lemozi e de las terras qu'eu vos ay ditas*). Au début du traité, on trouve une coordination de localisations, suivie par une précision stipulative (qui toutefois ne saurait inclure le territoire de *Franza*): *Totz hom qe vol trobar ni entendre deu primierament saber qe neguna parladura non es naturals ni drecha del nostre lingage, mais acella de Franza et de Lemosi et de Proenza et d'Alvergna et de Caersin. Per qe ieu vos dic qe, qant ieu parlarai de 'Lemosy', qe totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas qe son entre ellas. Et tot l'ome qe en aqellas terras son nat ni norit an la parladura natural et drecha* (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 59-65; le ms. H donne ici une leçon en partie corrompue: *Primerament deus saber que totz homs qui vol entendre en trobar deu saber que nenguna parladura no es tan natural ne tan dreta a trobar del nostre lengatge com aquella francesa de Lemosi [...] e de totas aquellas terras qui entorn li estan o son lur vesinas, e atressi de totes aquelles qui son entre ellas. E tuyt li homs qui en la terra son nat e noyritz han la parladura natural e dreyta*; Marshall éd. 1972: 5, l. 61-66).

[15] En fait, l'acception linguistico-culturelle consiste à étendre le concept de 'limousin' aux territoires qui, dans l'acception géographique, sont énumérés dans une coordination. Voir aussi les *Regles de trobar*: *E sapies que en trobar proensales se enten lengatges de Proença, de Vianes, d'Alvernya, e de Limosi, e d'altres terres qui llur son de pres, les quals parlen per cas* (Marshall éd. 1972: 64, l. 175-178).

[16] Sur la mise en place 'spontanée' de cette *koinê*, voir Bec (1963: 69-70): 'Du point de vue linguistique, ce qui frappe dans l'occitan des troubadours, c'est qu'il présente, dès ses premières manifestations, c'est-à-dire dès le XI^e siècle, une assez grande unité: les différences dialectales y sont en effet minimes et sans aucun rapport, en général, avec la provenance dialectale du troubadour; l'idiome est sensiblement le même du Limousin jusqu'à la Méditerranée. Nous assistons donc à ce miracle d'une langue classique qui n'a pas été, en apparence, précédée par un stade littéraire dialectal, comme cela a été le cas en français. C'est d'emblée que les troubadours, de quelque région qu'ils soient (il y a parmi eux des Catalans et des Italiens), adoptent la *koinê* (langue commune) de l'époque. Le choix de la langue littéraire s'est fait sans effort et spontanément, semble-t-il, par l'imitation des premiers grands troubadours. Il n'y a donc pas eu ici prédominance politique d'un dialecte sur l'autre. Seuls des facteurs culturels, comme cela sera le cas plus tard en Italie, ont agi. Les dialectes existaient déjà, certes (moins différenciés toutefois qu'aujourd'hui), et servaient à la conversation quotidienne, mais la langue de culture était *une*, et c'est ce qui permit son rayonnement'. À la page suivante, Bec ajoute: 'Un examen philologique sérieux de la *koinê* est donc extrêmement délicat. Cette *koinê* a pourtant existé, cela est incontestable, peut-être même plus normalisée que ce que les manuscrits, en général, plus tardifs, nous en laissent paraître. Le même mystère plane d'ailleurs sur les origines de la *koinê*, que sur celles de la lyrique occitane elle-même. Une *koinê* en effet n'est jamais spontanée: elle suppose, ou bien une unification linguistique, plus ou moins arbitraire, consécutive à une unification politique et administrative, ou bien, ce qui semble être le cas pour la *koinê* occitane, la constitution de genres littéraires bien déterminés et universellement admirés, produits d'un certain type de société, genres ayant cette langue comme moyen exclusif d'expression'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(ou une espèce de nivellement aplanissant) entre les variétés de la *parladura lemosina*. En même temps, Raimon Vidal reconnaît que cette variété de 'couverture' présente sa spécificité, dans la mesure où elle comporte des formes qui la distinguent des variétés qui l'entourent:

> Mant home son qe dizon qe *porta* ni *pan* ni *vin* non son paraolas de Lemosin per so car hom las ditz autresi en autras terras com en Lemosin. Et sol non sabon qe dizon; car totas las paraolas qe ditz hom en Lemosin [aisi com en las autras terras autresi son de Lemosin com de las autras terras, mas aquellas que hom ditz en Lemosin] d'autras gisas qe en autras terras, aqellas son propriamenz de Lemosin. Per q'ieu vos dic qe totz hom qe vuella trobar ni entendre deu aver fort privada la parladura de Lemosin (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 77-84).

À la *parladura de Lemosin*, langue véhiculaire et naturelle, l'auteur oppose un autre type de langue: une langue 'construite', parfaitement achevée et invariable, qui sert de pierre de touche descriptive. Cette langue, c'est le latin classique, et Raimon Vidal la désigne par le terme qu'utilisent les auteurs scolastiques et qu'utilisera Dante[17] dans son *De vulgari eloquentia*: *grammatica*. C'est la structure grammaticale du latin qui, en tant que cadre de référence, permet d'établir les catégories descriptives s'appliquant aux langues vernaculaires comme l'occitan. Les catégories (cas, genre, nombre, personne, temps, mode...) servent à décrire l'ensemble des classes de mots – les *partz* (= *partes orationis*) – censées être universelles[18]: nom, pronom, verbe, adverbe, participe, conjonction, préposition et interjection[19].

> Et apres deu saber alqes de la natura de gramatica, si fort primamenz vol trobar ni ente[n]dre, car tota la parladura de Lemosyn se parla naturalmenz et per cas et per [nombres et per] genres et per temps et per personas et per motz, aisi com poretz auzir aissi si ben o escoutas.
> Totz hom qe s'entenda en gramatica deu saber qe og partz son de qe totas las paraolas del mont si trason, so es a saber, del nom et del pronom et del verb et del averbi et del particip et de la coniunctio et de la prepositio et de la interiectio (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 84-93).

[17] Voir *De vulgari eloquentia*, liber I: *Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani grammaticam vocaverunt* (Marazzini – Del Popolo éds 1990: 6); voir aussi Laugesen (1963: 84-85 et, pour le rapport établi avec Dante, 86-87).

[18] Cf. l'emploi récurrent du quantifieur universel: *totas las paraolas del mont*.

[19] L'ordre d'énumération dans le ms. B est l'ordre diffusé par l'*Ars* de Donat; dans le ms. H, l'ordre d'énumération est différent: *del nom o del verb o del particip o del pronom o del adverbi o de l[a] coiunctio o de la preposicio o de la interieccio* (Marshall éd. 1972: 7, l. 92-94); cet ordre présente un mélange de l'ordre de Priscien (pour les mots déclinables) et de l'ordre qu'on trouve (pour les indéclinables) dans le *Papyrus Milne* 2729. Sur les trois ordres d'énumération des parties du discours dans la grammaire latine, voir Swiggers (1997: 87-88).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si la macrostructure des classes et des catégories est universelle, la diversité des langues se manifeste (*a*) dans l'éventail non uniforme des possibilités catégorielles (nombre de cas, de genres, de temps,...) et (*b*) dans la répartition divergente des éléments du lexique sur la grille catégorielle de l'organisation grammaticale.

> Apres tot aiso doves saber qe gramatica fa ·v· genres, so es a saber, le masculins e·l feminins e·l neutris e·l comuns [et omne]. Mas en romans totas las paraolas del mont, adiectivas o substantivas, son masculinas o femininas o comunas (ms. B; Marshall éd. 1972: 8-10, l. 138-141). Et dar vos n'ai eisemple dels masculins et dels feminins: en gramatica es *arbres* feminins e *cors* es neutris, et ditz los hom en romans masculins; en gramatica fa hom masculin *amor*, et *mar* neutrin, et ditz los [hom] feminins en romans (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 145-149).

Mais Raimon Vidal propose en outre trois regroupements fonctionnels, en distinguant les 'adjectivaux', les 'substantivaux' et tout le reste. Il y a ainsi des *paraolas [...] de tres manieras: las unas son aiectivas et les autras substantivas et las autras ni l'un ni l'autre.*

> Adiectivas et substantivas son tota[s] acellas qe an pluralitat et singularitat, et mostron genre et persona et temps, e sostenon o son sostengudas, aisi con son sellas del nomen et del pronomen et del particip et del verb. Mas cellas de l'averbi et de la coniunctio et de la prepositio et de la interiectio, per [so] car singularitat ni pluralitat non an ni demostron genre ni persona ni temps ni sostenon ni son sostengudas, non son ni l'un ni l'autres, et podes las appellar neutras[20] (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 96-103).

Cette division est originale, ne fût-ce que par le fait que Raimon Vidal a fusionné ici, à sa manière, une classification d'ordre grammatical avec une classification d'ordre logique. Cette dernière remonte à des idées qu'on trouve chez Platon (*Sophiste* 262a) et chez Aristote (*Rhétorique* 1404b-1405a; *De l'Interprétation* 16b; *Catégories* 1a-b); il s'agit de la distinction entre unités à sens catégorématique et unités à fonctionnement syncatégorématique (termes 'consignificatifs'). Ces idées semblent avoir été filtrées à travers l'enseignement de Priscien (*Institutiones grammaticae* liber II, 25–28). Raimon Vidal est en outre redevable (sans doute par

[20] Le ms. H donne ici une leçon fort différente: *Sustantivas son aquellas qui en pluralitat o en singularitat mostren persona o genre o temps, e sostenon o son sostengudas. Aiectivas son aycellas del nom o del pronom o del adverbi o del particip; que aycellas del verb ne de l[a] coniunctio ne de la preposicio ne de la interieccio, per ço cor no han pluralitat ne singularitat ne demostron genre ni persona ni temps ni sostenon ne son sostengudas, potz aquestas appellar neutras* (ms. H; Marshall éd. 1972: 7, l. 97-104). Sur les nombreux problèmes d'édition et d'interprétation que pose la tradition textuelle de ce passage concernant les diverses espèces de mots, voir Marshall (éd. 1972: 109-110).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

transmission indirecte, car il semble bien que l'auteur n'ait pas pratiqué la lecture et le commentaire de textes grammaticaux de l'Antiquité et du Moyen Âge) à la distinction (exploitée par la grammaire médiévale)[21] entre le *verbum substantivum* et les autres verbes (à contenu lexical).

Comme exemples de formes *adiectivas*, Raimon Vidal donne des adjectifs, des participes et des verbes: *bons*, *bels*, *bona*, *bella*, *fortz*, *vils*, *sotils*, *plazens*, *soffrenz*, *am*, *vau*, *grasisc*, *en[e]gresisc*[22]. Ces formes sont appelées 'adjectives' parce qu'elles ont besoin d'un support (= d'un référent) pour être pleinement significatives: *son appelladas aiectivas car hom no la[s] pot portar ad entendement si sobre substantius no las geta* (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 106-107).

Comme exemples de formes *substantivas*, l'auteur donne des noms substantifs, des pronoms et des formes du 'verbe substantif/existentiel': *belezza*, *boneça*, *cavaliers*, *cavals*, *dopna*, *poma*, *ieu*, *tu*, *mieus*, *tieus*, *sui*, *estau*. Ces formes sont appelées ainsi parce qu'elles expriment le support (substantiel) aux formes dites 'adjectives': *car demonstran substantia et sostenon las aiectivas, aisi com qi dizia 'rei[s] sui d'Aragon', o 'ieu sui rics homs'* (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 111-112).

Quant aux formes dites *neutras* (par rapport à cette bipartition logico-fonctionnelle), l'auteur n'y consacre pas de développement particulier.

Cette division est traversée par une tripartition formelle: celle de la division entre formes masculines, formes féminines et formes communes (c'est-à-dire indifférenciées du point de vue formel).

> Las paraulas adiectivas son de tres manieras: las unas son masculinas, et las autras femininas et las autras comunas. Las masculinas son aisi con *bons*, *bels*, et totas cellas qe hom ditz en l'antendiment del masculin, et no las pot hom dir mas ab substantiu masculin. Las femininas son aisi com *bona*, *bella*, et totas cellas qe hom ditz en entendiment del feminin, et no las pot hom dir mas ab substantiu feminin. Las comunas son aisi com *fortz*, *vils*, *sotils*, *plasenz*, *suffrenz*, *am*, *vau*, *grasisc*, et mantas d'autras qe n'i a d'aqesta maniera; et son per si appelladas comunas car hom la[s] pot dir aitan ben a substantiu masculin com ab feminin vel a feminin com a masculin et com ab comun; car aitan ben n'i a de tres manieras com de las substantivas (ms. B; Marshall éd. 1972: 8, l. 113-124).

Les *Razos* ne traitent que de trois classes de mots: les noms, les pronoms et les verbes. L'analyse de ces classes est d'ailleurs très fragmentaire. Pour ce qui concerne les noms, on cherche en vain un aperçu des cinq classes de déclinaison et des six cas postulés par l'auteur.

[21] Voir à ce propos Thurot (1868: 177 et 179).
[22] Pour la correction, voir Marshall (éd. 1972: 110, note à propos de la l. 105).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L'attention de Raimon Vidal se concentre sur ce qu'il appelle 'l'allongement' ou 'l'abrégement' des noms (c'est-à-dire le fait de prendre un *-s* ou non).

> Alongar apelli ieu cant hom ditz *cavaliers*, *cavals*, et autresi de totas las autras paraulas del mon. Si om dizia *le cavaliers es vengut* o *mal [mi] fes le caval* o *bo·m sap l'escut*, mal seria dich, q'el nominatiu singular alongar si deu, si tot hom dis per us *vengut es le cavaliers* o *mal mi fes lo caval* o *bo·m sap l'escut*. Et el nominatiu plural deu hom abreuiar, si tot hom ditz en motz luecs *vengut son los cavaliers* o *mal mi feron los cavals* o *bo mi sabon los escutz*. Autres[i] de totas las paraulas masculinas s'alongon tuit li vocatiu singular et s'abreuion tuit li vocatiu plural: li vocatiu singular s'alongon autresi com li nominatiu e·l vocatiu plural s'abreuion autresi con li nominatiu (ms. B; Marshall éd. 1972: 10, l. 161-171).

Le verbe qui sert à exprimer la façon dont l'utilisateur de la langue doit manier les mots et les 'guider' dans leur forme 'abrégée' ou 'allongée' est *menar*[23]; on en relève quatre occurrences:

> Et per so qe ancaras n'aias maior entendement, vos en trobarai senblan dels trobadors, aisi con o an menat sobre·l nominatiu cas singular et sobre·l nominatiu plural et sobre·l vocatiu singular et sobre·l plural (ms. B; Marshall éd. 1972: 10-11, l. 172-175).
>
> Ausit aves com hom deu menar la[s] paraulas masculinas en abreuiamen et en alongamen. Ara-us parlarai de las femininas et de totas cellas qe hom dis en entendement de feminin (ms. B; Marshall éd. 1972: 12, l. 214-216).
>
> podes aver entendut com si mena hom las paraulas del nomen et del particip et del pronomen en alongamen et abreuiamen (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 332-334).
>
> Aisi trobam qe o an menat li trobador (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 437-438).

Les principes qui régissent la façon dont il faut *menar las paraulas*[24] sont ceux de la grammaire, mais le système n'est pas sujet à une contrainte absolue. Raimon Vidal reconnaît les droits de l'usage; pour désigner le rôle joué par la pratique langagière, il recourt (à deux reprises) au syntagme *us de parladura*[25]:

[23] L'utilisation technique en grammaire de ce verbe devrait être intégrée aux descriptions lexicographiques; ainsi, il faudrait l'ajouter à Levy (1894-1924: vol. V, 189-190, s.v. *menar*, sens 3).

[24] Le ms. B présente les graphies *paraula(s)* et *paraola(s)*, cette dernière étant une graphie italianisante.

[25] Il ne s'agit guère d'une tautologie: Raimon Vidal envisage ici l'usage établi (et accepté comme plus élégant) à l'intérieur de la *parladura* (en tant qu'ensemble de réalisations d'un système linguistique).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Encars i a de paraulas qe s'alongon per totz los cas singulars et plurals per us de parladura, et car si dizon plus avinenmenz, aisi com *emperairis*, *chantairis*, *balairis*, et totas cellas qe son d'aqest semblant (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 240-243)[26].
> Autras paraulas i a qe hom pot abreuiar, car son acusatiu singular, et en aqest cas mezeis pot los hom alongar per us de parladura, aisi com qui volia dir *ieu mi fas gai* o *ieu mi teng per pagat*; et en aisi es dig per cas. Et dis hom ben *ieu me fas gais* o *ieu mi tenc per pagatz*; et en aisi ditz los homs per us de parladura, et toz aqels d'aqest semblant (ms. B; Marshall éd. 1972: 13, l. 244-248).

Dans le traitement des pronoms, l'auteur ne mentionne pas les formes personnelles des deux premières personnes[27]; il juxtapose les pronoms de la troisième personne, les démonstratifs, les adjectifs possessifs et même l'article défini.

Quant au verbe, Raimon Vidal entend par ce terme en premier lieu le verbe substantif[28]:

> Hueimais vos parlerai del verb. En la premiera persona del singular ditz hom *sui*, et en la segonda ditz hom *iest*, et en la terza [ditz] hom *es*; en la primiera persona del plural ditz hom *em*, en la seconda *est*, en la terza ditz hom *sun* (ms. B; Marshall éd. 1972: 16, l. 344-347).

L'essentiel du traitement du verbe[29] consiste d'ailleurs dans l'énumération des formes du verbe substantif et dans un commentaire sur des formes verbales *en qe an fallit lo plus dels trobadors*. Raimon Vidal n'hésite pas à faire une leçon de grammaire aux grands troubadours, comme Bernart de Ventadour, Giraut de Borneil, Folquet de Marseille et Peire Vidal. Il croit pouvoir corriger ainsi certaines formes verbales fautives à ses yeux:

> Autresi en blasmi En Peirol qe dieis:
> Et ieu am la tan, a la mia fe,
> Cant vei mon dan, ges mi meseis non *cre*,
> e·N B. del Ventedorn qe dieis:

[26] Voir la note de Marshall (éd. 1972: 113) à propos de ces lignes; il s'agit de noms féminins qui, en principe, sont indéclinables.

[27] Du moins dans le ms. B; les formes sont mentionnées dans la version du ms. H: *Aquestes son les paraules que hom ditz totas vegadas en totz lochs: 'eu, me, te, se, tu, nos, vos'* (Marshall éd. 1972: 17, l. 152-153).

[28] Ici, Raimon Vidal se limite à donner les formes du verbe *esser*; auparavant, il avait donné, dans la liste des éléments 'substantivaux', les formes *sui* et *estau*.

[29] L'auteur mentionne en passant le statut de l'infinitif, qui partage les propriétés du nom et du verbe: *Saber deves qe paraula i a del verb qe ditz hom aisi com del nomen, so es a saber, l'infinitius, aisi com qi volia dir 'mal me fai l'anars' o 'bo·m sap le venirs'* (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 253-255). Signalons aussi l'emploi du terme *nomenz verbals* pour les noms d'agent (ms. B; Marshall éd. 1972: 15, l. 300).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Totas las dot et las *mescre*,
en autre luec dieis:
A per pauc de ioi no·m *recre*.

Tuc aqist *cre*, *mescre*, *recre* son de la terza persona del singular et del indicatiu. Et car ill los an ditz en la prima persona, on hom deu dire *crei*, *mescrei*, *recrei*, son fallit (ms. B; Marshall éd. 1972: 20, l. 398-407)[30].

La bonne composition poétique ou en prose doit respecter la propriété du langage et le bon sens; Raimon Vidal ne manque pas de critiquer Bernart de Ventadour, qui aurait commis une erreur contre le bon sens en se contredisant à l'intérieur du même poème:

Per aqi mezeis deu gardar, si vol far un cantar o un romans, qe diga rasons et paraulas continuadas et proprias et avinenz, et qe sos cantars o sos romans non sion de paraulas biaisas ni de doas parladuras ni de razons mal continuadas ni mal seguidas; aisi com B. del Ventedorn qe, en primieras qatre coblas d'aqel chantar qe ditz *Ben m'an perdut de lai vas Ventedor*, et ditz qe tant amava sa dompna qe per ren non s'en porria partir ni s'en partria, et en la quinta cobla ditz:
A las autras sui ueimais escazut[z],
Car una·m po, si·s vol, a son ops traire (ms. B; Marshall éd. 1972: 22-24, l. 451-460)[31].

À la fin de son traité, Raimon Vidal réaffirme le but normatif qu'il s'était proposé: celui d'enseigner le bon usage et de corriger les erreurs de langue (et de logique)[32], auxquelles s'exposent même les troubadours. L'auteur se montre conscient du fait qu'il n'est pas l'arbitre absolu en matière de langage et c'est sur un aveu de modestie[33] – en discordance

[30] Sur l'attitude hypernormative de Raimon Vidal ici, voir la note de Marshall (éd. 1972: 117).

[31] Comme le note Marshall (éd. 1972: 119), 'Vidal's criticism of B. de Ventadour's song would be justified only if one could take the poem as a simple unemotional state of fact. But the supposed inconsistency is readily explained as the poet's deliberate expression of an inconsistency or change in his own attitude: and this precisely is a part of the subject-matter of the poem'.

[32] Il est possible de dégager une typologie d'erreurs à partir du passage cité ci-dessus (*Per aqi mezeis deu gardar [...] ni de razons mal continuadas ni mal seguidas*; ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 451-454):

(a) erreurs grammaticales localisables au niveau du mot (barbarismes);

(b) erreurs dues à un mélange de *parladuras* (l'occitan et le français; mais aussi l'occitan et le francoprovençal; cf. ms. H; Marshall éd. 1972: 25, l. 292: *Ez eu no crey que terra sia el mon hon hom diga aytals paraulas, mas el comdat de Fores*);

(c) erreurs contre le bon sens.

[33] Voir aussi le début du traité: *Ni eu non dic ges qe sia maistres ni parfaitz; mas tan dirai segon mon sen en aqest libre, qe totz homs qe l'entendra ni aia bon cor de trobar poira far sos chantars ses tota vergoigna* (ms. B; Marshall éd. 1972: 4, l. 55-58).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

avec le ton péremptoire de ses condamnations de fautes – qu'il prend congé de son lecteur:

> Et ieu non puesc ges aver auzidas totas las paraulas del mon, neis en so qe a estat dig mal per manz trobadors ni las malvasas rasons, pero gran ren en cug aver dig et tant per qe totz homs prims s'en porria aprimar en aqest libre de trobar o d'entendre o de dir o de respondre (ms. B; Marshall éd. 1972: 24, l. 469-473).

Raimon Vidal propose donc un enseignement simple et prescriptif pour ceux qui veulent apprécier ou pratiquer la composition troubadouresque: il importe de se conformer à l'usage 'limousin' et la première exigence est d'utiliser des formes morphologiquement correctes (en rapport avec leur fonction syntaxique):

> Tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn, en aisi con vos ai dig en aqest libre; et qe la sapia abreuiar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig, et deu ben gardar qe neguna rima qe li aia mestier non la metta fora de sa proprietat ni de son cas ni de son genre ni de son nombre ni de sa part ni de son mot[34] ni de son temps ni de sa persona ni de son alongamen ni de son abreuiamen (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 443-450)

On notera que dans son enseignement du bon usage, Raimon Vidal récupère, sans les expliciter, deux concepts constitutifs de la théorie antique du bon (et beau) langage: l'usage (*consuetudo*) et l'autorité (*auctoritas*); il y ajoute – vu qu'il s'adresse à *tot hom prims* – l'exigence de la cohérence logique et de la *sotileza*[35].

[34] Le manuscrit H a ici *ni de son nominatiu*, ce qui n'a pas beaucoup de sens vu la mention antérieure de *ni de son cas*. Le passage dans B doit sans doute s'interpréter comme suit: la rime doit respecter la propriété (métrique), les exigences morphologiques nominales (cas, genre, nombre), les exigences générales de l'emploi de la partie du discours correcte, les exigences morphologiques verbales (mode, temps et personne), et – de façon générale – l'emploi de la forme longue ou brève correcte (cette dernière exigence s'applique non seulement aux formes nominales, mais aussi aux adverbes). Raimon Vidal utilise le terme *part* à deux autres endroits dans le sens de 'partie du discours': *Totz hom qe s'entenda en gramatica deu saber qe og partz son de qe totas las paraolas del mont si trason* (ms. B; Marshall éd. 1972: 6, l. 90-91); *En vostre cor devetz saber qe tuit li adiectiu comun, so es a saber, 'fortz, vils, sotils, plazenz, soffrenz', de calqe part qe sian, o nomen o particip* (ms. B; Marshall éd. 1972: 14, l. 260-262).

[35] C'est sans doute à la lumière de l'exigence de *sotileza* ('finesse, subtilité, raffinement') qu'il faut comprendre une partie de la *captatio benevolentiae* au début du texte, lorsque Raimon Vidal conçoit la possibilité d'un *faillimentz de pensar* de sa part: *Et si ren i lais o i fas enrada, pot si ben avenir per oblit, qar ieu non ai ges vistas ni auzidas totas las causas del mon, o per faillimentz de pensar* (ms. B; Marshall éd. 1972: 2, l. 9-11).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Las autras paraulas del verb, per so car ieu no la[s] poiria [dir] sens gran affan, totz hom prims las deu ben esgardar et usar cant au parlar las gentz d'aqella terra; e demant a cels qe an la parladura reconoguda e qu'esgart con si li bon trobador las an dichas, car nul gran saber non po hom aver menz de gran us [et] de sotileza' (ms. B; Marshall éd. 1972: 22, l. 430-434)

## RÉFÉRENCES


BEC, Pierre. 1963. *La langue occitane*. Paris: P.U.F.

BIADENE, Leandro. 1885-1887. "*Las Razos de trobar* e *lo Donatz proensals* secondo la lezione del ms. Landau". *Studi di filologia romanza* 1. 337-402; 2. 93-95.

BRUNEL, Clovis. 1935. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. Paris: Droz.

GALVANI, Giovanni. 1843. "Della diritta maniera di trovare". *Memorie di Religione, di Morale e di Letteratura*, cont. 15. 406-422.

GUESSARD, François. 1858. *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun*. Paris: Franck.

LAUGESEN, Anker T. 1963. "*Las Razos de trobar*". In: *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, 84-96. Copenhague: Munksgaard.

LEVY, Emil. 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. 8 vols. Leipzig: Reisland.

LI GOTTI, Ettore (éd.). 1952. *Jofre de Foixà: Vers e Regles de trobar*. Modena: UTM.

MARAZZINI, Claudio – DEL POPOLO, Concetto (éds). 1990. *Dante Alighieri: De vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori.

MARSHALL, John H. (éd.). 1972. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*. London: Oxford University Press.

MEYER, Paul. 1875. "Sur quelques passages des Grammaires provençales (II)". *Romania* 2. 347-350.

–. 1877–1880. "Traités catalans de grammaire et de poétique". *Romania* 6. 341-358; 8. 181-210; 9. 51-70.

MISTRAL, Frédéric. 1878-1887. *Lou tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*. 2 vols. Aix-en-Provence: Remondet-Aubin.

MORF, Heinrich. 1912. "Vom Ursprung der provenzalischen Schriftsprache". *Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften* XLV. 1014-1035.

PFISTER, Max. 1974. Compte rendu de MARSHALL (éd.). 1972. *Vox Romanica* 33. 288-295.

RUFFINATTO, Aldo (éd.). 1968. *Terramagnino da Pisa: Doctrina d'Acort*. Roma: Ateneo.

STENGEL, Edmund M. (éd.). 1878. *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, Lo Donatz proensals *und* Las Rasos de trobar, *nebst einem provenzalisch-italienischen Glossar*. Marburg: Elwert.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SWIGGERS, Pierre. 1989. "Les premières grammaires occitanes: Les *Razos de trobar* de Raimon Vidal et le *Donatz proensals* d'Uc (Faidit)". *Zeitschrift für romanische Philologie* 105. 134-147.

–. 1992. "Les plus anciennes grammaires occitanes: Tradition, variation et insertion culturelle". In: GOUIRAN, G. (éd.). *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité (III^e Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, tome I, 131-148. Montpellier: Université de Montpellier III.

–. 1997. *Histoire de la pensée linguistique. Analyse du langage et réflexion linguistique dans la culture occidentale, de l'Antiquité au XIX^e siècle*. Paris: P.U.F.

TAVANI, Giuseppe. 1974. "Per il testo delle *Razos de trobar*". In: DE CALUWÉ, J. *et al.* (éds). *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing*, 1059-1074. Liège: Marche Romane.

THUROT, Charles. 1868. *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Âge*. Paris: Imprimerie impériale.

TOBLER, Adolf. 1875. "Sur quelques passages des Grammaires provençales (I)". *Romania* 2. 337-347.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# GUILHEM DE PEITIEUS

# AN ASSESSMENT OF WHAT WE KNOW AND DON'T KNOW ABOUT THE 'FIRST TROUBADOUR'

ROBERT A. TAYLOR
University of Toronto

Guilhem is familiar to us in many guises – as Seventh Count of Poitou, Ninth Duke of Aquitaine, grandfather of Eleanor of Aquitaine, the first known vernacular poet in Europe – but who was he? – a blasphemer, or a devout crusader? a buffoon, or a genius? a seducer of women, or the inventor of *fin'amor*? The historical Guilhem is known in much greater documented detail than any other troubadour. His personality drew colourful if biased commentary from a few contemporaries and near-contemporaries in the twelfth century; selections from his ten poems were included in various chansonniers in the thirteenth century, then he faded from view for 600 years. His poetry was partially restored to the scholarly world only in the nineteenth century and the first complete critical edition did not appear until 1905. For the past century, he has attracted ever-increasing attention, with hundreds of articles devoted to his poems and his person, numerous chapters in books, and more recently, a half-dozen monograph studies[1].

How strange that despite such intense critical attention from commentators and scholars, we seem still so far from consensus about who and what he was, or what we should make of his enigmatic verses! In the following pages an attempt is made to separate reality from legend and measured conclusions from imaginative speculation, to draw up some sort of balance sheet about what we can claim to know about Guilhem, and in the case of his poetry, to assess the present state of scholarly appraisal of its meaning and stature. I shall look first into the facts of his life, his name, his physical appearance, his identity as a poet, the attribution of poems to him, the unity (or lack thereof) in his lyric corpus, his

[1] Payen (1980); Marol (1998); Ruiz-Domènec (1983, 1999); Dillange (2002); Félix (2002); extensive forthcoming biographical studies are mentioned by Beech (1986: 73) and Martindale (1988: 88, n. 5).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

engagement in the socio-cultural fabric of his time, with a brief look at the nature of the figure who may be glimpsed through the poetry.

## 1. THE HISTORICAL GUILHEM.

### *1. 1. Life span.*

We know for certain that he was born on October 22, 1071, but the date of his death still causes confusion. He died on February 10, but in what year? Two of the five documents recording his death are dated 1126, three others give only the day and month (Richard, 1903: I, 493-4, n. 2). At first, scholars transposed the year to 1127, following the usual practice by which medieval dates prior to Easter are counted with the following year. But usage was not fixed rigidly in the twelfth century – sometimes the new year was counted from Christmas rather than from Easter. In our case, a charter dated after Easter 1126, and therefore unambiguous as to the year, mentions the visit of Guilhem's son to his father's tomb in the Abbey of Montierneuf, proving that he died in 1126, enjoying only 54 years and a few months of life[2]. This information has been known for over 300 years, but many otherwise careful scholars and standard works still refer to 1127 as Guilhem's final year: Chabaneau, Vaissète, Jeanroy (1913), Pillet/Carstens, Nelli, Bec, Nicholls (1999), Zink (1983), *Larousse du XX^e siècle*, *Encyclopedia Britannica*, the Library of Congress in Washington, etc.

### *1. 2. Status (legitimacy?)*

Guilhem's father had been married twice already[3] before he wed Guilhem's mother Audéarde. For reasons as much political as moral, the Pope objected to this third marriage, on grounds of consanguinity, and declared it illegitimate. For the first five years of his life, Guilhem was technically-speaking a bastard; although this was not a rare feature of life at a time when most of the aristocracy were related to some degree, and when the Church could count consanguinity back through 12 degrees of relationship, it may well have had some psychological influence on the

[2] Charter from the monastery of Montierneuf, Archives de la Vienne (Montierneuf, # 431).

[3] Married to Garsende de Périgord in 1044; to Mathilde in 1058; to Audéarde de Bourgogne in 1069.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

development of Guilhem's personality (see below under 2.7. Psychocriticism), and may help account for his hostile attitude to the Church.

*1. 3. Name.*

Guilhem is one of a succession of Guilhems in his dynasty, since each Count in turn took the traditional name, even if baptized differently. His father, for example, was Gui Geffroi, but took the title of Guilhem the Sixth when he was called unexpectedly to govern Poitou and Aquitaine in 1058. Our Guilhem was sometimes referred to as 'Junior', Guilhem the Younger (even in a charter as late as 1114, when he was 43 years old!). In the Occitan language of his poems, he would properly have been called 'Guilhem', ('Guillem' is more typically Catalan), but in modern times his name has taken many forms, since scholars have not hesitated to use Guillelmus, Guillaume, William, Wilhelm, Guglielmo, Guillem, Guillermo, etc. He was the Seventh Count of Poitiers (occasionally 'Count of Poitou', though the family seems to have identified with the city rather than the county), as well as the Ninth Duke of Aquitaine, and is commonly referred to in either of these designations (Guillelmus Dux Aquitanorum, Comes Pictavensium, etc.), but in the manuscripts containing his poems and his *vida*, he is invariably called simply *lo coms de Peitieus*, with variations in spelling, but with no first name. *Peitieus* with a final *-s* is the name of the city (the *r* of Poitiers is a recent analogical evolution)[4]; the chansonniers use almost exclusively a form of Poitiers, and the one occurrence to be found within Guilhem's corpus (Poem 11) refers to the *seignoratge de Peitieus*, with the form in *-ieus* attested by the rhyme. In accordance with the modern practice of naming the troubadours in Occitan, we should properly call him Guilhem de Peitieus, even if, in fact, he is still known by many other names[5].

*1. 4. Visual depictions.*

Unfortunately, no authentic portrait of Guilhem has been preserved, no sculptured likeness, no burial effigy, not even a clear physical descrip-

[4] Pasero (1973: 335) claims that one cannot distinguish the city from the county, but Max Pfister (1976: 94-8) has shown at length that this is not so; Pasero also chose to 'correct' the spelling to the Poitevin *Peiteu*, despite overwhelming manuscript evidence for the diphthongized form *Peitieu(s)*, including its exclusive use by Marcabru and Peire Vidal.

[5] He has been called anachronistically 'Guillaume le troubadour', but only since the nineteenth century, first by Raynouard in 1816-21, then by Palustre (1882), Marks (1975), Beech (1986), Félix (2002).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tion by a contemporary. One scrap of evidence is furnished by a picture of the Count on a badly-worn wax seal affixed to a document from the Abbey of Montierneuf from 1107. It depicts Guilhem on a galloping horse, holding a sword aloft in his right hand, the bridle in his left, with a small round shield at his left shoulder. There is no helmet; his hair is almost shoulder-length, and he has a beard (reproduced in Bond 1982: x). It is tempting to think that this may depict the real Guilhem, according as it does with the bold, dashing image that some have attached to his name, but there are many other seals bearing a similar stylized depiction of a knight on a charging horse. Nevertheless, since most of these show a knight with a helmet and without a beard, these two features may show individual traits.

Two of the chansonniers contain portraits of Guilhem in the form of illuminated initials (Bond, 1982: xi), but these are even less likely to be true to life than the figure on the wax seal. In chansonnier K (Paris, BnF fr. 12473, f. 128), Guilhem is depicted standing, performing one of his songs. His robe and cloak are deep blue decorated with white, his hair is thick and chestnut brown under a blue cap, and his face is clean-shaven[6]. In chansonnier I (Paris, BnF fr. 854, f. 142), he is shown as a knight in fancy battle array on a galloping horse with his lance in rest, wearing a bright red decorated robe; his face is concealed by a bright yellow helmet decorated with a black eagle motif; the same motif is repeated on the banner, on the shield, and twice on the horse's battle-dress[7]. This is obviously the stylized portrait of a knight, with no real distinguishing features, just as the figure in K is the stylized portrayal of a troubadour performing a song. We must conclude that no dependable visual representation of Guilhem has been preserved from the medieval period[8].

[6] The portrait is similar to that of Peire Vidal, found on folio 27 of the same manuscript, falsely identified by Marks (1975: 229) as being that of Guilhem.

[7] The heraldry is anachronistic, dating from at least 15 years after Guilhem's death (Riquer, 1995: xxix).

[8] In modern times, the urge to give apocryphal visual form to the poet has not abated. The cover of Félix's book (2002) displays a magnificent statue of a proud kingly figure with gold crown, scarlet cape and gilded tunic, directly under the title 'Guillaume Le Troubadour, Duc d'Aquitaine Fastueux et Scandaleux'. But of course this is not our man; in tiny print on the back cover the figure is identified only as 'Saint Guillaume', but a little searching reveals that the statue is meant to depict Guilhem's very distant ancestor Guillaume d'Orange, cousin of Charlemagne, hero of a cycle of medieval French epics, canonized as Saint Guillaume de Gellone. A pretty picture indeed, but somewhat misplaced on the cover of a book about our troubadour!

Almost as misleading is the cover of Dillange's book (2002), which shows two figures on a horse, one female, the other of ambiguous gender who seems to be supporting the first with a hand around her waist. The mind leaps to Guilhem and his mistress Dangerosa,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*1. 5. Genealogical evidence.*

Are there distinctive family traits which may have been shared by the seventh Guilhem? His son, Guilhem X, is described as being extremely tall, meaning that he was undoubtedly six feet or more, an unusual height for the twelfth century. It is unlikely that his height would have been mentioned so specifically if other family members had been just as tall, and we may therefore surmise that our Guilhem was shorter. By unusual good luck, we know that his father, Gui Geoffroi Guilhem, was precisely one metre 82 cm tall (5 feet 5½ in.), since his tomb at Montierneuf, the only family tomb to survive the wars of religion and the French Revolution, was opened officially in 1822 and the remains examined in detail[9]. Since this height was about average for the period, and since Guilhem himself would likely have been described as short or tall if he had been far from the norm, we may assume that he was around the average 5½ feet in height.

*1. 6. Contemporary descriptions.*

His grandfather, Guilhem III, was reputed to be strikingly handsome, and his famous grand-daughter Aliénor was renowned for her beauty. What of our Guilhem? The only contemporary textual reference to his physical appearance is that by Geoffroi de Vendôme, who addressed him in a letter as 'favoured above all men in physical beauty' (text in Bond, 1982: 98). This description may have been anything but objective, since Geoffroi was asking for a favour, but the words should not be dismissed altogether; if Guilhem had been ugly, he would surely have taken offence at the abbot's flattery – not at all what Geoffroi desired. We may surmise that Guilhem was not bad-looking.

From the sketchy bits of documentation that we have, all we may safely conclude about Guilhem's physical appearance is that he was reasonably

Vicountess of Châtellerault!! But no, the image is identified inside on a back fly-leaf as being a 'fresco from the chapel of Sainte-Radégonde de Chinon, depicting Aliénor d'Aquitaine, Isabelle d'Angoulême, Henri II and Jean-sans-Terre' (only two figures are shown on the book-cover (which two?), and the fresco has in fact five figures...) Ah well, if not our troubadour, perhaps at least this represents his grand-daughter, or her entourage? But a little surfing on the Internet reveals that this information is highly speculative, that in fact the figures in the fresco, discovered only in 1964, have not yet been firmly identified. Once again, one is led to wonder why this picture was chosen to grace the front of a book about Guilhem.

[9] The official report of the exhumation is preserved in the Archives de la Vienne, # T7(1); see also Richard (1903, I, 373, note 1)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

handsome, about 5½ feet tall, and that he may have preferred collar-length hair and a beard. The figure that legend has painted of him as a dashing charismatic man is not directly supported by objective historical evidence.

*1. 7. Contemporary remarks on character.*

Comments on Guilhem's personality are found in about 20 sources, some of them positive, some negative (Bond, 1982: Appendix), but, in a manner that has become typical of scholarship on Guilhem, the same sources have been utilized to support contradictory claims about his character, either through erroneous or distorted translations of the sources, or through a failure to assess the quality or objectivity of the texts themselves[10]. Three examples will illustrate the danger of using these source materials uncarefully.

1. 7. 1. Ordericus Vitalis.

Ordericus stated that Guilhem was *audax et probus nimiumque jocundus* 'bold and worthy and very entertaining'. The eminent historian Alfred Richard (1903) rendered this as 'brave et loyal, mais excessivement ami du plaisir' ('brave and faithful, but excessively pleasure-seeking'), revealing his subjective judgement of Guilhem as sensuous and immoral. Perhaps the Count was these things, but Ordericus does not say so; there is no 'but' in the Latin, merely a suffix *-que* linking three equal adjectives; *nimium* may sometimes mean 'too much', but ordinarily it means 'very much', with no implied criticism or notion of excess – as it is used further in the same text with *ferox* to describe Guilhem's quality as a warrior, in which only 'very much' could apply. Finally, *jocundus* does not mean 'ami du plaisir', but simply 'entertaining' or 'delightful'. Ordericus continues: *facetos etiam histriones facetiis superans multiplicibus*, 'outdoing even the witty professional performers with his numerous witticisms'. The adjective *facetos* has frequently but erroneously been equated with the modern French 'facétieux' or the English 'facetious', both of which have taken on strongly pejorative overtones in more recent times. In Guilhem's day, the word was used to characterize refinement and elegance (even 'courtliness'), not sly naughtiness, and the chronicler

[10] In another context, Harvey (1993: 325) calls for a complete re-appraisal of the recorded sources for Guilhem's life, since so many inaccuracies and ambiguities have crept into the standard critical literature.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seems in fact to be praising Guilhem's performance, not heaping scorn on him for his questionable taste. If all of this seems like nit-picking detail, we have only to read in the classic *Poésie lyrique des troubadours* by Jeanroy that Guilhem is 'un Don Juan facétieux qui rit de tout' (a facetious Don Juan who mocks everything); when we realize that this is a paraphrase of a distorted rendering of Ordericus's remarks, then the danger becomes more apparent. The Latin text may not reveal very much about Guilhem, but there is no excuse for twisting it to fit a preconceived notion of the Count's personality.

1. 7. 2. William of Malmesbury.

Here there is no ambiguity; it is clear that the English chronicler considered Guilhem an enemy of the Church, a lascivious buffoon, the incarnation of everything his monastic beliefs had taught him to hate. William is the unique source for the account of Guilhem's founding of the infamous Abbey of Prostitutes at Niort, for the story concerning his mistress's portrait which he had painted on his shield so that he might 'carry her in battle as she supported him in bed', of the dramatic threat of death given by Guilhem to the Bishop of Poitiers during the proceedings of his first excommunication, and of the audacious taunting of the Bishop of Angoulême at the moment of his second excommunication. As such, William of Malmesbury is responsible for much of what we 'know' about the Count today, and while the whole of his account is not to be dismissed out of hand, it must be seen for what it is: a vituperative, highly exaggerated attack on Guilhem's reputation, a reputation that may already have been more legendary than real, based more on his stories or poetry than on his real actions or personality.

1. 7. 3. The Occitan vida.

A short biographical sketch is preserved in two thirteenth-century chansonniers, used as an introduction to Poem 11. It was undoubtedly composed not to provide chronological or historical perspective on the poet, as a modern audience might require, but in order to outline his personality and social status. The highly structured form of the text is itself a warning against taking it at face value; the first half is taken up with a double triptych, in which three elements of Guilhem's public image are contrasted in turn with a recurring fourth:

> Lo coms de Peitieu si fo
> uns dels majors cortes del mon

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

– e dels majors trichadors de dompnas;
e bons cavalliers d'armas
– e larcs de domnejar;
e saup ben trobar e cantar
– et anet long temps per lo mon per enganar las domnas[11].

The slyly humorous intent comes out in the structure as well as the language: the three standard features of aristocratic quality (courtly elegance, military prowess and poetic skill) are each in turn counterbalanced by a reference to Guilhem's constant sensual preoccupation with *dompnas*. The second half of the *vida* establishes the Count's social status (see below, section 2.1), but already we are aware that the biographical text is in reality a construct of the thirteenth century, designed to play a role in the continued propagation of the poetic tradition of *fin'amor*, rather than to fix the Count/poet for us in terms of chronology or personality.

*1. 8. Historical presence.*

Over his 54 years, Guilhem's life and travels may be traced in some detail through a long series of charters and chronicle entries[12]; he was already witness to a charter at the age of two and a half, and began to issue documents in his own name at ten; nothing precise is known of his education[13], though several modern scholars have credited him with extensive learning, by inference from his poetry (Bond, 1995: chap 4). He participated in the disastrous Crusade of 1101 that ended with the slaughter of his entire army in Turkey, and in the more successful Spanish crusade of 1120 that ended with the recapture of Cutanda. He struggled constantly with a number of his vassals to maintain control over his domains, and with representatives of the Church to oppose the loss of secular power[14]. But as Beech (1986) has pointed out, Guilhem seems to

[11] Text from Boutière – Schutz (1964), with slight alterations in layout and punctuation to emphasize the highly stylized presentation.

[12] Dependable historical documentation is provided by Bond (1982: xv-xxix); the presentations by Dillange (2002) and Félix (2002) are historically based, but tend to be romanticized and undocumented.

[13] Nothing is known of Guilhem's childhood or education, but Dillange (2002: 36-39) does not hesitate to give his own detailed but imaginary account of the young boy's daily activities, the prayers he said with his mother, training in falconry, games he played with his friends, his lessons in various languages, including Arabic, etc.

[14] A detailed and accurate account is given by Bond (1982: xv-xlix) and all significant contemporary documents are reproduced in his Appendix A, 91-141. Other more specialized historical references in Richard (1903), Bezzola (1940), Beech (1986), Martindale (1988).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

have made surprisingly little impact on his age, especially within his own domains, and except for the attention of two distant chroniclers, he was quickly swallowed up and forgotten as a historical figure. Only his lyric poems have assured his immortality.

## 2. GUILHEM THE POET.

### 2. 1. *Was the historical Guilhem a poet?*

Modern scholarship seems to agree that the first known troubadour and Count Guilhem VII are one and the same person, but there is no direct evidence (Beech, 1988). In historical documents, there is no direct mention of a poetic side to the Count's nature. The two closest indications are a remark by Orderic Vitalis that Guilhem entertained 'kings and magnates and groups of Christians with stories of his captivity (suffering?), using rhythmic verses with skillful modulations' after the disastrous defeat of his army in the Crusade of 1101, and another by William of Malmesbury concerning certain 'trifles spiced with a false beauty that he passed off as wit, causing his listeners to distend their jaws with laughter' (both Latin texts Bond, 1982: 120). These two isolated remarks by distant Anglo-Norman chroniclers may or may not refer to lyric poetry, and no mention at all is made by any contemporary in his own or neighbouring domains concerning poetic activity on the part of Guilhem, even among those who knew him reasonably well (Beech, 1986: 78-9).

The only 'objective' link between the Count and the troubadour is provided by the *vida*, in the second half of which the enigmatic poet and the historical Count are connected by reference to a few genealogical details. The facts are not all accurate, since his grand-daughter Eleanor of Aquitaine is said to have been her own mother, the Duchess of Normandy, but the other details are correct. The *vida* is by no means a solid proof for the identity of the Count and the poet, but in the absence of anything more definitive, we are obliged to accept it as it stands. It is disconcerting that the *vida* shows direct links to information in Guilhem's Poem 11 (the mention of the *seignorage de Peitieus*, Folc d'Angers identified as his son's cousin), leading us to wonder if, as with other *vidas*, the information has not been predicated on the basis of the poetry itself, instead of coming from an independent source (Lafont, 1991b: 69-70).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

### 2. 2. *The poet and the Count.*

In recent scholarship, it has been recognized more and more clearly that the figure of the historical Guilhem (found in charters and other official documents and letters) is to be distinguished from the legendary personage created by the Latin historiographers for their own purposes, and again from the poetic icon called *lo coms de Peitieus* created in the thirteenth century by the makers of the chansonniers and the *vida*, and all three of these from the multiple poetic personae that we would like to analyze and understand and explain in modern scholarship. The problem is formulated most clearly by Lafont (1991b).

### 2. 3. *Which poems are his?*

It has proved difficult to establish a definitive corpus of Guilhem's lyrics. Twelve poems are attributed to *lo coms de Peitieus* in 10 different manuscripts from the 12th and 13th centuries. A thirteenth (PC 183,9), identified by Bartsch as part of an exchange of *coblas* between Guilhem and Eble de Ventadorn, has been shown to belong instead to Gui and Eble d'Uisel[15]; another was properly assigned to Uc de Saint Circ (PC 457,12). Of the remaining eleven, poem 8 has now been eliminated from Guilhem's corpus by most modern scholars, mainly on grounds of form and style (Monteverdi, 1955); Bond has summed up the arguments against attribution to Guilhem (1982: lxxvii-lxxviii), to which Roncaglia (1992: 1106-7) has added several more. A number of scholars still maintain Guilhem's possible authorship of poem 8: Favati (1970), Jensen (1983), Tavera (1986), Kendrick (1988), Lafont (1991b: 65), while others seem strangely unaware of any controversy, simply accepting it as part of Guilhem's corpus (Zumthor, 1995; Beech, 1986; Félix, 2002; Dillange, 2002). Prudence dictates that it would be at the very least unwise to base any important judgements about Guilhem or his poetry on material found primarily in this poem[16]. There are a few poems referred to indirectly by Ordericus Vitalis and William of Malmesbury (texts in Bond, 1982: 120, 128) that

[15] Lafont (1991a) re-examines the attribution, without proposing a definite identification of the poem's participants.

[16] For example, Rita Lejeune's landmark conclusions (1959) about Guilhem's use of feudal imagery were based in large part on examples taken from poem 8; Glynnis Cropp (1991: 106) refers in turn to Lejeune and to poem 8 in claiming that Guilhem was the first to link feudal terminology with the love relationship; this may well be true (Noto, 1998), but should not be based on Poem 8.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

are thought to have been lost, and of course there could be many others that were not preserved[17].

## 2. 4. *Editing the corpus.*

Although Jeanroy's 1913 classic edition of Guilhem's poetry has since been surpassed by several excellent editions, some modern scholars still refer to it alone, denying themselves and their readers many textual and critical insights that have been made since[18]. Furthermore, extensive research by Capusso (1987) points out numerous textual problems in all of the current editions. Roncaglia (1992: 1109-11) has cast a recent bombshell by proposing seriously the alternate reading *con* of ms. C, instead of *cors* in E, in a key passage of poem 9, long thought to be one of the most 'courtly' of Guilhem's poems. Vallín (2001) proposes *lo vert* instead of *lo vers* in Poem 10 *Ab lo dolchor* (PC 183,1), using this to support Roncaglia's idea that Guilhem is an innovative genius. Pasero (1991) has proposed new readings for important passages in Poems 1 and 2. Zufferey (1993) has subjected a badly damaged folio of ms. V to ultra-violet radiation, and has been able to decipher a number of new significant readings in Guilhem's famous poem 5, including a possible stay of not 8 but 41 days that the poet spent in sexual exploits with his two ladies[19]! These developments serve to warn us that even the basic texts of Guilhem are not yet definitively established, let alone understood.

## 2. 5. *Unity of the corpus.*

Pio Rajna (1928) coined the term *bifronte* to characterize the ambiguous nature of Guilhem's output, which he felt was made up of two contradictory parts, one series of poems directly sensual, vulgar, even obscene, the other courtly, and some modern scholars still hold to this older view. But already Pellegrini as early as 1945 and especially Topsfield (1968) opposed this, in favour of the view that the contradictions

[17] Melani (2000) has speculated that Poem 5 may be one of these 'lost' poems, representing a parody of a pilgrimage that Guilhem may have made to Noblat after his deliverance from the disastrous Crusade of 1101. Poem 11 is also re-interpreted here as a crusade-song composed just before his departure.

[18] Pasero (1973), Bond (1982), Eusebi (1995). Jeanroy's 'revised' edition of 1964 and subsequent reprintings are basically unchanged from the 1913 edition. The recent book on Guilhem by Félix (2002) seems unaware of any editions other than Jeanroy's, and that by Dillange (2002) reprints the text of Payen (1980), which does not even purport to be a critical edition, but is based likewise on Jeanroy's texts.

[19] Zufferey (1993: 135) announces a new edition of Guilhem's poetry.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

between Guilhem's 'burlesque' poetry and his more courtly pieces indicated a distinction of genre or register. Dumitrescu (1968) solved the problem ingeniously by suggesting that the first group only was by Guilhem, the second by Eble II de Ventadorn, for whom no poems are extant[20]. But recent scholarship tends to agree that Guilhem's underlying poetic personality is constant throughout his corpus (Dronke, 1961; Dragonetti, 1966; Gumbrecht, 1990; especially Roncaglia 1992: 1111-14, and Mancini, 1993). The traditional notion of a self-contradictory 'two-faced' poetic output combining obscene and courtly compositions ought to be abandoned once and for all, along with the notion that Guilhem composed vulgar poems first, then metamorphosed in his later work into a courtly poet[21].

### 2. 6. *Genius or buffoon?*

Guilhem's role in the 'invention' of *fin'amor* has been hotly debated and is still a matter of some controversy. William of Malmesbury described him as a lascivious ungodly buffoon, and this characterization has clung stubbornly to his image even today[22]. Guilhem has long been thought unworthy of having played a part in the elaboration of *fin'amor*[23], and a number of hypotheses have been developed to explain his role. Dronke (1961) claimed that Guilhem was no inventor, but was merely reacting against courtly poetic traditions (now lost) that were already well-established in his time. However, modern critical re-assessment has moved decisively toward the notion of Guilhem as a creative genius who either invented or participated actively in the development of the new love ethic (Spence, 1996; Roncaglia, 1992). Recent studies of intertextuality and dialogism (definitions in Meneghetti, 1999; examples in Bond,

[20] The theory has not been taken seriously, but was resurrected recently by Dillange (2002: 91-3), who imagines that Eble may have been a kind of secretary/editor, improving the style and vocabulary, writing down his Count's poems, encouraging the rough poet toward a more courtly style, during Guilhem's period of recovery from battlefield wounds in 1111, then assuring Guilhem's posterity by performing his poems for the next 20 years – all pure speculation! Beech (1986: 81) mentions a remark by Geoffroi de Vigeois that Eble was admired by Guilhem because of his singing, but to turn this remark into a detailed fictional narrative of collaboration between Duke and vassal seems exaggerated.

[21] Schulze (1999) has modified the older view of an abrupt conversion, to a process of learning, in which Guilhem turns if not exactly to 'chaste' love at least to 'continent' love, perhaps creating *fin'amor* in the process.

[22] The subtitle of Félix's book is indicative: 'Duc d'Aquitaine fastueux et scandaleux'.

[23] Ippolito (2001) has no difficulty following Dumitrescu's idea that Guilhem could not have written Poems 7, 8, 9 and 10 'because of the type of person he was'!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1982; Gruber, 1983; Pasero, 1997; Fassò, 1999; Gizzi, 2000) have discovered increasingly complex interlinking between Guilhem's poems and those of Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn, Peire d'Alvernha and Marcabru, pointing to the intriguing possibility of a multi-faceted poetic activity around the court of Poitiers, in which Guilhem would have played a very active part[24]. Chronology is worrisome, since these poets have been assigned traditionally to different generations, but Bologna and Fassò (1991) have postulated an overlap of ten years or so that might have allowed for a dialogue between Guilhem and a number of younger poets, and the audacious possibility is even mentioned (Fassò, 1999: 304, n. 32) that 'lo coms de Peitieus' might refer to Guilhem X, the son of our supposed troubadour! Whatever may come of these recent discoveries and hypotheses, it is no longer possible to think of Guilhem as a crude or unrefined poet, nor of his role in the development of *fin'amor* as simply a negative or parodic or inconsequential one.

### 2. 7. *Guilhem and the socio-historical context.*

It is clear that Guilhem the poet was aware of the major ecclesiastical, cultural and literary debates that were reshaping European society in his time (Pulega, 1995), and many scholars have pointed to evidence in his poetry that he took definite stands in a number of the controversies through his poetry, usually in the form of irony or parody, or at least with an ambiguous attitude. Bezzola (1940) believed that Guilhem developed the ethic of *fin'amor* as a secular antidote to the threatening spiritualistic ethic of Robert d'Arbrissel[25]. The Church was attempting to increase its authority, particularly in matters of marriage and adultery (Ruiz-Domènec, 1983), and a number of Guilhem's poems, including the infamous cat-poem, may be seen as parodies of the new religious strictness[26]. The historical Guilhem was himself excommunicated twice, ostensibly for adultery (Poem 10 has been interpreted as an audacious declaration of his continued love for his mistress Dangerosa in the face of ecclesiastical objections), but modern investigations tend to conclude that the real accusations directed against Guilhem were in response to his support of the secular forces against the ambitions of the Church (Harvey, 1993: 324-5). On a broader scale, Guilhem has been seen as embroiled in the

[24] Bond (1982: lxxiv-lxxv) refers to 'the Poitevin School'.
[25] The notion was not widely received, but has been revived recently by Bloch (1991).
[26] Mazelier (1991) goes so far as to suggest that Poem 5 is a secret cover-up for a Cathar message and involvement with the Inquisition.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dispute about the nature of love that pitted William of Saint-Thierry's condemnation of sensuality against the freer interpretations of Abelard, and Marcabru's moralism against the more sensually-oriented attitudes of Guilhem, Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn and Eble II (Roncaglia 1996).

*2. 8. Guilhem's Personality: Psychocriticism.*

Dragonetti (1966) was one of the first critics to attempt a deeper understanding of the poet Guilhem through psychoanalytical analysis of his poems. He found an inner unity in the whole corpus, concluding that each poem represented a different response to a fundamental underlying *malaise* that was part of the poet's psyche[27]. Whether this *malaise* be caused by something as direct as being considered a bastard for the first years of his life, or by his ongoing struggles against ecclesiastical ambitions as the representative of secular authority, the notion of a basic psychological unease or instability would account for much of his irreverence and capriciousness. Similar careful analysis by Gumbrecht (1990) has usefully identified the trait of 'provocation' that runs through Guilhem's poetry as well as the depictions of him by the chroniclers, establishing a believable link between the poet and the historical Count, a trait referred to also as 'gestures of distancing' (Gumbrecht, 1992: 255). Other scholars have delved less prudently into psychoanalysis: Köhler (1973) searched for Freudian complexes in the poetry, and found many, including those of Oedipus, castration, incest and dragon; Camproux (1973) entered enthusiastically into the search by proposing symbolism of numbers, names and cats. Bond (1982: ciii) calls these attempts 'esoteric'.

A more serious attempt, combining psychocritical and feminist approaches is that of Cholakian (1990), in which the poetry is seen to be pervaded with issues of guilt, sexuality and control. Wolterbeek (1999) finds in Poem 1 an attempt by Guilhem to impose his drive for conquest and social control, viewing the naming of his domains as a sort of power-mapmaking. New light on the deeper motivations behind Guilhem's poetry is welcome, but the difficulties inherent in applying modern (and controversial!) methods of criticism to the 900-year-old production of an imperfectly-known poet should be obvious (further caveats in Uhl, 1991).

[27] Bezzola (1940: 219) had already spoken of a 'malaise intérieur', and Jeanroy (1934: II, 8) had perceived in Guilhem's songs a 'cri du cœur'.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

As Kendrick (1988: 121-3) has pointed out, Guilhem adopted a variety of *personae* in his lyrics as part of an ongoing prankish game, taking care not to reveal which, if any, is the 'real' Guilhem.

## 3. Conclusions.

We may accept, faute de mieux, that the Count named Guilhem de Peitieus is the troubadour named in the chansonniers. We know that he had a life-span of just over 54 years, from October 22, 1071 to February 10, 1126. We may attribute to him ten lyric poems. It seems amply clear that his personality was fun-loving, sensual, unpredictable, provocative, and that he cultivated ambiguity and contradiction in his poems. Most scholars now agree that he was a complex, innovative poet, who played a key role, if not the central role in the original elaboration of *fin'amor*.

However, we must admit that we still cannot draw precise conclusions about his inner self, his motivations for composing poems, his attitude toward women or religion or love. It may well be in fact that he has taken great care to keep these things from us, and to make his poetry as tantalizingly ambivalent as it is.

Above all, we must resist the temptation to keep repeating all the half-truths and outright fictions about Guilhem that have been generated in the course of the last century and are constantly being repeated today. And we must continue trying new approaches and exploring new methodologies in our attempts to know him and his poems better.

## REFERENCES

Beech, George. 1986. "Contemporary views of William the Troubadour, IXth Duke of Aquitaine, 1086-1126". In: Bulst, Neithard – Genet, Jean-Philippe (eds). *Medieval Lives and the Historian: Studies in Medieval Prosopography. Proceedings of the first International Interdisciplinary Conference on Medieval Prosopography, University of Bielefeld, 3-5 December, 1982*, 73-89. Kalamazoo: Medieval Institute Press

Beech, George. 1988. "L'attribution des poèmes du Comte de Poitiers à Guillaume IX d'Aquitaine". *Cahiers de civilisation médiévale* 21. 3-16.

Bezzola, Reto R. 1940. "Guillaume IX et les origines de l'amour courtois". *Romania* 66. 145-237.

Bloch, R. Howard. 1991. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Bond, Gerald A. 1982. *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*. New York and London: Garland.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1995. *The Loving Subject: Desire, Eloquence and Power in Romanesque France*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

BOUTIÈRE, Jean – SCHUTZ, Alexander J. 1964. *Biographies des troubadours*. 2nd revised edition with CLUZEL, Irénée-M. Paris: Nizet.

CAMPROUX, Charles. 1973. "Les troubadours". Review of Köhler (1973). In: DUFOURNET, Jean – POIRION, Daniel (eds.). *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*. 421-34. Paris: SEDES / CDU.

CAPUSSO, M. G. 1987. "Guglielmo IX e suoi editori: osservazioni e proposte". *Studi mediolatini e volgari* 33. 135-256.

CHOLAKIAN, Rouben Charles. 1990. *The troubadour lyric: a psychocritical reading*. Manchester: Manchester University Press.

CROPP, Glynnis M. 1991. "Les expressions *mans jonchas* et *a (de) genolhos* dans la poésie des troubadours". In: *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, 103-12. Poitiers: Université de Poitiers, CESCM.

DILLANGE, Michel. 2002. *Guillaume IX d'Aquitaine: le duc troubadour*. La Crèche: Geste.

DRAGONETTI, Roger. 1966. "Aux origines de l'amour courtois; la poétique amoureuse de Guillaume IX d' Aquitaine". In: Centre d'études Laënnec (ed.). *Sexualité humaine*. 139-70. Paris: P. Lethielleux.

DRONKE, Peter. 1961. "Guillaume IX and 'Courtoisie'". *Romanische Forschungen* 73. 327-38.

DUMITRESCU, Maria. 1968. "Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine". *Cahiers de civilisation médiévale* 11. 379-412.

EUSEBI, Mario. 1995. *Guglielmo IX: Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*. Parma: Pratiche.

FASSÒ, Andrea. 1999. "Fate, diffrazione e una congettura per Guglielmo IX". In: *Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della scuola siciliana*. 289-326. – (Quaderni di filologia romanza. Bologna 12/13)–.

FAVATI, Guido 1970. "L'innovazione di Guglielmo IX d'Aquitania e un canto di Marbodo di Rennes". In: BEC, Pierre (ed.). *Présence des troubadours*. 65-76. –(Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes)–. Toulouse.

FÉLIX, Bernard. 2002. *Guillaume le troubadour: duc d'Aquitaine fastueux et scandaleux*. Bordeaux: Auberon.

GIZZI, Luca. 2000. "Un tassello per *Sobre.l vieill trobar e.l novel* (BdT 323,24): Peire d'Alvernhe e Guglielmo IX". – (*Annali Istituto Universitario Orientali Napoli, sezione romanza* 42) –. 307-13.

GRUBER, Jörn. 1983. *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. Beihefte zur *ZrP* 194. Tübingen: M. Niemeyer.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1990. "The transgression(s) of the first troubadour". Transl. from the German by Michael Schultz. *Stanford French Review* 14. 117-41.

–. 1992. "Pathologies in the System of Literature". Chapter 10 in: *Making Sense in Life and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HARVEY, Ruth 1993. "The wives of the 'First Troubadour', Duke William IX of Aquitaine". *Journal of Medieval History* 19. 307-25.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IPPOLITO, Marguerite-Marie. 2001. *Bernard de Ventadour: troubadour limousin du XII^e siècle: prince de l'amour et de la poésie romane*. Paris: L'Harmattan.

JEANROY, Alfred. 1913. *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*. Paris: Champion. [First appeared in *Annales du Midi* 17 (1905). 161-217. 2nd rev. ed., Paris: Champion, 1964 (no substantial changes)].

–. 1934. *La Poésie lyrique des troubadours*. Paris: Privat.

JENSEN, Frede. 1983. *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers. Etudes romanes de l'Université d'Odense* 13. Odense: Odense University Press.

KENDRICK, Laura. 1988. *The Game of Love: Troubadour Wordplay*. Berkeley: University of California Press.

KÖHLER, Erich. 1973. "Wilhelm IX, der Pilger und die rote Katze". In: DUFOURNET, Jean – POIRION, Daniel (eds.). *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Le Gentil*. 421-34. Paris: SEDES / CDU.

LAFONT, Robert. 1991a. "Un personnage textuel: Eble (d'Ussel?)". In: *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, 285-94. Poitiers: Université de Poitiers, CESCM.

–. 1991b. "Lecture du 'Comte de Peitieus'". In: ANGELI, Giovanna – FORMISANO, Luciano (eds.). *L'Imaginaire courtois et son double: Actes du VI^e Congrès triennal de la Société internationale de littérature courtoise (ICLS), Fisciano (Salerno), 24-28 juillet 1989*. 63-82. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane.

LEJEUNE, Rita. 1959. "Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine". In: *Atti del VIII Congresso internazionale di studi romanzi, Florence 1956*. 227-48. Florence: Sansoni. Also in *Studie romanzi* 27 (1962). 227-48.

MANCINI, Mario. 1993. "Wilhelm IX. und seine *companhos*: misogyne Allianz oder männliche Genealogie?" *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 17. 11-25.

MARKS, Claude. 1975. *Pilgrims, Heretics and Lovers: A Medieval Journey*. New York: Macmillan.

MAROL, Jean-Claude. 1998. *L'Amour libérée ou l'érotique initiale des troubadours*. Paris: Dervey.

MARTINDALE, Jane. 1988. "*Cavalaria et orgueill*: Duke William IX of Aquitaine and the historian". In: HARPER-BILL, Christopher – HARVEY, Ruth (eds.). *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood*. II. 87-116. Woodbridge: Boydell.

MAZELIER, Roger. 1991. "Le chat roux: chanson V, Guillaume IX de Poitiers". *Cahiers d'études cathares* 42. 2-54.

MELANI, Silvio. 2000. "Il cammino della croce e gli artigli della lussuria: ipotesi sulle 'perdute' cantilenae composte da Guglielmo IX in occasione della sua crociata". In: PIOLETTI, Antonio (ed.). *Le letterature romanze del medioevo: testi, storia, intersezioni: V Convegno nazionale, Roma, 23-25 ottobre 1997*. 281-94. Roma: Rubbettino.

MENEGHETTI, Maria Luisa. 1999. "Intertextuality and dialogism in the troubadours". In: GAUNT, Simon – KAY, Sarah (eds.). *The Troubadours: an Introduction*. 181-96. Cambridge: Cambridge University Press.

MONTEVERDI, Angelo. 1955. "La *chansoneta nueva* attribuita a Guglielmo d'Aquitania". *Siculorum Gymnasium* 8. 6-15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NICHOLS, Stephen G. 1999. "The early troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn". In: GAUNT, Simon – KAY, Sarah (eds.). *The Troubadours: An Introduction*. 66-82. Cambridge: Cambridge University Press.

NOTO, Giuseppe. 1998. "Intertestualità e congettura: proposte di lettura del verso 14 di *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei* di Guglielmo IX (con un'appendice sulla rima *-éi*)". In: FORMISANO, Luciano – MANCINI, Mario – FASSÒ, Andrea (eds.). *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*. 595-622. Turin: Edizioni dell'Orso.

PASERO, Nicolò. 1973. *Guglielmo IX d'Aquitania: Poesie*. Modena: Mucchi.

–. 1991. "Due passi controversi di Guglielmo IX: *Companho farai un vers... covinen* (I, 1); *mandecarrei* (II, 8)". In: *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*. 415-24. Poitiers: CESCM.

PASERO, Nicolò 1997. "Cattivi consiglieri. Ancora sui rapporti intertestuali fra Guglielmo IX e Jaufré Rudel". In: HUDDE, Hinrich – SCHÖNING, Udo (eds.). *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*. 133-42. Heidelberg: Winter.

PAYEN, Jean-Charles. 1980. *Le Prince d'Aquitaine: Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*. Paris: Champion.

PFISTER, Max. 1976. "La langue de Guilhem IX, comte de Poitiers". *Cahiers de civilisation médiévale* 19. 91-113.

PULEGA, Andrea. 1995. *Amore cortese e modelli teologici: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*. Milan: Ed. Jaca Book.

RAJNA, Pio. 1928. "Guglielmo, conte de Poitiers, trovatore bifronte". In: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*. 349-60. Paris: Droz.

RICHARD, Alfred. 1903. *Histoire des comtes de Poitou 778-1204*. Paris: Picard.

RIQUER, Martin de. 1995. *Vidas y retratos de trovadores: textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Circulo de Lectores y Galaxia Gutenbeg.

RONCAGLIA, Aurelio. 1992. "Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de *Midons*)". In: GOUIRAN, Gérard (ed.). *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIe Congrès international de l'AIEO* III. 1105-17. Montpellier: CEO, Université de Montpellier.

–. 1996. "Nouvelles perspectives sur les troubadours". *Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*. 6e série VII. 361-8.

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. 1983. *Amor y moral matrimonial: el testimonio de Guilhem de Peitieu*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

–. 1999. *La identitat de Guilhem de Peitieu*. Barcelona: Columna.

SCHULZE, Joachim. 1999. "Minne als Kompromiss: über *vecordia* und *sapientia* in den Liedern des ältesten Trobadors". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23. 269-96.

SPENCE, Sarah. 1996. *Texts and the Self in the Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

TAVERA, Antoine. 1986. "*Farai chansoneta nueva*". In: KELLER, Hans-Erich (ed). *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*. I, 301-12. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

TOPSFIELD, Leslie T. 1968. "The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine". *Neuphilologische Mitteilungen* 69. 280-302.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UHL, Patrice. 1991. "Un chat peut en cacher un autre: autour d'une interprétation 'sans difficulté' de Henri Rey-Flaud et de Jean-Charles Huchet". *Neophilologus* 75. 178-84.

VALLÍN, Gema. 2001. "*Lo vers del novel chan*?" (Mélanges), *Romania* 119, 506-517.

WOLTERBEEK, Marc. 1999. "*De Gimel... per Niol*: geographic space and place-names in Song I of William of Aquitaine". *Tenso* 14. 39-52.

ZINK, Michel. 1983. "Troubadours et trouvères". Chapter 4 in: POIRION, Daniel (ed.). *Précis de littérature française du Moyen Age*. Paris: PUF.

ZUFFEREY, François. 1993. "Les exploits du Comte de Poitiers sous les rayons ultraviolets". *Cultura neolatina* 53. 135-49.

ZUMTHOR, Paul. 1995. "An overview: why the troubadours?". In: AKEHURST, F. R. P. – DAVIS, Judith (eds.). *A Handbook of the Troubadours*. 11-18. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

* I was not able to consult the recent book by Pierre Bec: *Le Comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*. Lo gat ros. Montpellier: CEO/REDOC, 2004. It promises to add much to our knowledge and appreciation of the first troubadour.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# 5. LITTÉRATURE MÉDIÉVALE: CONTINUITÉ ET POSTÉRITÉ

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# LE LIVRE MIS AU TOMBEAU

# FORMATION, EXPLORATION ET DISLOCATION D'UN TOPOS À L'ÉPOQUE MÉDIÉVALE

JAN HERMAN
K.U. Leuven

Les réflexions développées dans cette étude s'inspirent directement de quelques pages remarquables que Lucien Dällenbach a ajoutées à son ouvrage sur la mise en abyme[1]. Dans la quatrième annexe du *Récit spéculaire*, L. Dällenbach revient sur la notion de mise en abyme *transcendantale*, à laquelle il avait consacré une courte section sous le titre de "La fiction du Principe"[2]. Le type de spécularité envisagé est défini comme l'aptitude du récit de révéler à l'intérieur de lui-même ce qui le transcende et de 'réfléchir tout à la fois ce qui l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité'[3]. Focalisant dans son étude sur le nouveau roman essentiellement, Dällenbach évoque dans les annexes quelques exemples plus anciens de cette mise en abyme transcendantale sous le titre de "La métaphore d'origine". Le premier exemple concerne le *Lai du Laustic*. Pour R. Dragonetti, à qui Dällenbach emprunte une partie de l'analyse, le corps de l'oiseau enveloppé dans un linceul brodé, couvert d'écriture et enchâssé dans un écrin peut être compris comme une figure du lai même. L'écrit de Marie de France peut se lire comme un mémorial, célébrant 'par la médiation de ses signes la voix pure, immatérielle, musicale, et à jamais défunte du lai fabuleux où il trouve source et ressource, motivation et inspiration'[4]. C'est dire que dans le récit même s'écrit le souvenir d'une transcendance, pensée comme une antériorité à jamais perdue, musicale. Quand le récit éprouve comme *manque* l'absolu qu'il s'impose, continue Dällenbach, 'sa rhétorique ne peut que rejeter celui-ci outre-tombe, dans une antécédence fictive'[5].

[1] Dällenbach, 1977: 227-30.
[2] Dällenbach, 1977: 131-138.
[3] Dällenbach, 1977: 131.
[4] Dällenbach, 1977: 227-228.
[5] Dällenbach, 1977: 227.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De cette belle lecture, quatre éléments entreliés sont à retenir pour la définition de notre propre objet d'étude. (1) Constituant l'antériorité parfaite et transcendantale du texte que nous lisons, l'écrit sur soie déposé dans la châsse en est la *métaphore*. Entre le texte lu par le lecteur moderne (ou entendu par le public médiéval) et l'écrit dont parle ce texte s'installe un rapport de comparé à comparant. (2) Ensuite, l'enchâssement de l'écrit sur soie dans l'écrin figure la technique même de la *mise en abyme*. Une analogie s'installe entre le geste de la dame déposant l'oiseau mort dans une châsse après l'avoir enveloppé d'un linge couvert d'écriture et le geste scriptural consistant à refléter dans le texte même sa propre antériorité idéale. (3) Troisièmement, on vient de le dire, le comparant de la métaphore, le texte 'enchâssé' donc, évoque le mirage d'une *origine* hors texte, lointaine, idéale. (4) Et quatrièmement, la voix de l'origine n'existe qu'au-delà du *tombeau*: elle est outre-tombe. La châsse, la 'tombe' du pauvre petit oiseau si l'on veut, figure à la fois l'absolu et l'irrécupérable.

Métaphore, mise en abyme, origine et tombeau, voilà les quatre vecteurs d'une grille de lecture qui pourra s'appliquer à un topos narratif récurrent depuis l'Antiquité: le manuscrit retrouvé dans un tombeau. Ce topos nous semble particulièrement révélateur de la conscience littéraire, au moins si l'on veut bien voir dans la mise en abyme non seulement une réflexion, au sens de *réverbération*, de l'énoncé ou de l'énonciation dans le texte, mais en même temps une réflexion, au sens de *méditation* du texte sur lui-même, sur son statut, son autonomie, ses marges, etc. Véhiculée par le topos du manuscrit trouvé, cette méditation traduit une mauvaise conscience du texte, dans la mesure où le texte, n'arrivant pas à se penser dans sa pureté scripturale, éprouve le besoin d'expliquer ses origines et de s'entourer, dans son péri-texte précisément, d'un apparat de légitimation sous la forme d'un mirage originaire.

Le second exemple de Dällenbach est le fameux passage de *Gargantua* où le nommé Jean Audeau retrouve la généalogie du géant dans une énorme tombe qu'on n'arrivera jamais à déterrer entièrement. Rongé par les rats et les cafards, le manuscrit noté sur de l'écorce d'ormeau en lettres de chancellerie est en outre tellement altéré par le temps qu'on peut à peine en déchiffrer quelques mots[6]. Le texte emboîté, double de celui que nous lisons, est dégradé à tel point que le traducteur appelé à la rescousse se voit octroyer une très grande liberté et est d'avance dédouané de toutes les astuces dont il fera preuve. L'emploi du topos est ironique bien sûr. Dällenbach remarque que malgré l'écriture conçue comme transcription

[6] Rabelais, 1973: 40-41.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

d'un texte original, l'aveu de fidélité n'engage à rien à cause de l'illisibilité constitutive du texte primitif qui transforme la traduction en une activité sans objet. La *mimèsis* est vidée de sa substance et l'activité traductionnelle est celle d'un *créateur*.

Confrontant ces deux exemples, Dällenbach insiste sur la mutation d'un régime narratif médiéval largement dominé par la métaphysique en un régime qui s'en libère. Si l'on accepte cette lecture, le topos du manuscrit trouvé dans le tombeau devient un précieux paramètre d'histoire littéraire, en ce qu'il permet, par sa constance et les mutations auxquelles il s'est exposé de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle, de repérer d'importants changements dans la conscience littéraire. En suivant le parcours de ces différentes mutations, on pourra sans doute mesurer avec plus ou moins de précision à quel moment la conscience littéraire en tant que telle se manifeste et à quel moment le champ littéraire commence à se séparer du champ religieux auquel le topos a de toute évidence été emprunté.

Le point nodal du raisonnement de Dällenbach est le 'double texte'. Contrairement à l'époque classique qui revalorise la mimésis aristotélicienne, le Moyen Âge connaît une conception de l'énonciation où le texte n'imite pas la réalité mais ce qui a déjà été dit sur cette réalité. La réalité elle-même est mise à distance, parfois indéfiniment, par la multiplication des strates textuelles. De cette manière, même le texte à prétention véridique est saisi dans une rhétorique du recyclage et de la re-production de textes antérieurs dont la formule canonique dans le roman médiéval (et la chanson de geste) est le fameux: 'le conte dit'. L'énonciation renvoie à une antériorité hors d'elle-même, antériorité bien réelle le plus souvent, mais qui peut aussi s'inscrire, par réflexion, dans le texte même.

La conscience littéraire se manifeste-t-elle au moment où ce dédoublement textuel commence à se penser comme 'spéculaire'? Au moment donc où 'le conte' est intégré au texte pour y faire fonction de texte-comparant, siège d'un mirage, d'un souvenir, d'une mise en scène d'antériorité? Chez Rabelais, semble-t-il, le texte-comparant, constitutif de l'écriture même, n'est là que pour assurer au texte-comparé son autonomie. Le 'mirage des sources'[7] est déconstruit, le texte-comparant se réduisant ironiquement à presque rien, laissant au narrateur-traducteur la liberté de créer un texte à nouveaux frais.

Le topos du manuscrit trouvé dans le tombeau permet de montrer que cette autonomisation progressive du texte et l'apparition de la littérarité,

[7] Dragonetti, 1987.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

implique un processus d'appropriation et de distanciation par rapport au discours religieux.

Le manuscrit trouvé dans le tombeau répond d'abord à une réalité attestée par l'archéologie. Les études incontournables de Wolfgang Speyer[8] ont montré que si la pratique d'enterrer des livres avec les morts était inconnue des Grecs et des Romains, le dépôt de livres dans les tombeaux remonte à un rite funéraire très largement répandu en Egypte. Pendant le Haut-Empire, le livre des morts relatant le sort du défunt dans l'autre monde était peint sur les parois de la chambre funèbre. Les incriptions découvertes sur le cartonnage des momies à l'intérieur du sarcophage datent généralement du Moyen-Empire. Ce n'est que durant le Bas-Empire que les Egyptiens ont pris l'habitude de déposer des rouleaux de papyrus sur le corps embaumé même[9]. Il est vrai que des textes non religieux, en langue grecque surtout, ont été trouvés dans des tombes, mais toujours en Egypte: en 1855, A. Mariette retrouva des parties du *Parthenion* d'Alkman (7e siècle avant JC). Des *Dithyrambes* de Bakchylides (1er siècle avant JC) furent retrouvés près d'Al-Kussîyah en 1896. En 1902, près d'Abusir, on découvrit dans un cercueil le papyrus-Theotheos, déposé à la tête du corps, à côté d'une bourse en cuir et une paire de simples sandales[10]. Il s'agit dans tous ces cas de dons aux morts. Un cas intéressant pour notre sujet est la trouvaille en 1886, près d'Akhim en Egypte supérieure, de l'évangile apocryphe de saint Pierre et de quelques parties du livre d'Henoch dans le cercueil d'un moine chrétien du 8e ou du 9e siècle. Là encore, c'est une tradition égyptienne qui semble avoir survécu pendant le Moyen Âge chrétien.

Toutes ces trouvailles sont d'une époque trop récente pour avoir pu exercer une quelconque influence sur les emplois médiévaux du topos qui nous intéressent ici. Toujours est-il que le culte des livres funèbres s'est répercuté sur des cas célèbres de manuscrits trouvés dans des tombes, à l'époque romaine et sur le sol romain. Les trois cas que nous discuterons ont en commun qu'il s'agit de livres complets, ce qui constitue déjà un écart par rapport à la pratique égyptienne de ne donner aux morts que des fragments de livres. Les trois cas, qui ont pu interférer, présentent un schéma narratif très analogue. Ces ressemblances suggèrent qu'avec ces trois occurrences latines du topos, nous entrons dans l'ère du faux. Le plus ancien concerne le manuscrit trouvé dans la tombe du roi

[8] Speyer, 1970 et 1971.

[9] Speyer (1970: 48) parle respectivement de 'Pyramidentexte', de 'Sargtexte' et de 'Totenbücher'.

[10] Ces exemples sont empruntés à Speyer (1970: 44).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Numa Pompilius. La version de l'histoire de cette trouvaille donnée par Speyer est empruntée à Plinius[11], qui se base sur Cassius Hemina, une source écrite. En 181 avant JC, l'écrivain Cn. Terentius aurait découvert en travaillant son champ à la charrue sur le mont Ianicule le cercueil du roi Numa. Dans ce cercueil se trouvaient également ses livres écrits sur papyrus. Comment ces papyrus avaient-ils pu être conservés pendant les quelque 535 ans qui séparent le règne de Numa de la trouvaille? L'explication donnée par Cassius Hemina est que les manuscrits avaient été placés dans une pierre rectangulaire, enveloppée dans des bandes trempées dans de la cire. Les rouleaux mêmes auraient été imbibés d'huile de cèdre. Les livres retrouvés dans cet état auraient contenu des écrits de philosophie pythagoricienne. Cassius Hemina termine son récit, repris par Plinius, en disant que le préfet Q. Petillius avait ordonné de brûler ces écrits, respectant en cela une décision du sénat. La même histoire réapparaît chez Varro, Livius et Plutarque, avec des variantes plus ou moins importantes. Chez Plutarque par exemple, le cercueil aurait été découvert suite à un glissement de terrain. Cette variante est importante puisqu'on la verra réapparaître dans notre second exemple, le *Ephemeris Belli Troiani* de Diktys le Crétois.

Pour la typologie des occurrences de notre topos offertes par le Moyen Âge, il est important de souligner qu'il s'agit ici de *mentions* par des historiens. Les textes mêmes, brûlés selon l'histoire, n'ont pas survécu. Que ces textes aient réellement existé ne semble pas faire de doute pour W. Speyer. Les spécialistes s'accordent pour affirmer que les livres découverts dans le tombeau de Numa correspondaient à des écrits néo-pythagoriciens forgés par un cercle d'adeptes au moment où les idées de Pythagore recevaient un nouvel accueil favorable à Rome. Le doute subsiste pourtant quant à la trouvaille même: est-ce que les écrits ont été 'emballés' par les faussaires dans une belle histoire, ou est-ce que ces derniers ont effectivement enterré les écrits dans le but de les faire retrouver comme par hasard? On verra que les faussaires médiévaux exploreront ces deux voies.

Le second exemple de faux est le fameux journal de Diktys le Crétois, appelé *Ephemeris belli Troiani*. On retrouve dans cette occurrence le même schéma narratif que dans la précédente: (1) trouvaille d'un cercueil, (2) par des cultivateurs ou bergers qui le découvrent, suite à un tremblement de terre, un glissement de terrain ou simplement en labourant le champ; (3) dans le cercueil se trouve un manuscrit (4) qui est

[11] Plinius (23-79), 13, 84/87.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

porté chez le propriétaire du champ, (5) qui l'envoie à une instance politique, consul ou empereur, (6) qui décide du sort du texte.

L'histoire de ce fameux texte est bien connue: Diktys, témoin de la guerre de Troie dans le camp des Grecs, a composé au jour le jour son témoignage en écriture phénicienne. Après des centaines d'années, son livre est découvert par des bergers à Cnossos. Ce qu'ils pensaient d'abord être un trésor, n'était en réalité qu'un livre écrit sur de l'écorce de tilleul. Ils apportent leur trouvaille chez Praxis, le propriétaire, qui traduit le texte en grec. Quand ce dernier apporte ensuite son produit à l'empereur Néron, il en est richement récompensé.

On connaît cette histoire grâce à une épître dédicatoire qui précède la traduction latine, du 4e siècle de notre ère. Ce traducteur s'appelle L. Septimius et son dédicataire Q. Aradius Rufinus. Il est important pour notre sujet de relever que dans cette occurrence le faux est logé dans un double péri-texte. L'épître dédicatoire est en effet suivie d'un prologue qui raconte la même histoire, mais légèrement variée: le tombeau a été découvert suite à un tremblement de terre; les bergers apportent leur trouvaille à leur seigneur, qui envoie le manuscrit au consul de l'île. Ce dernier l'envoie à Néron, qui fait traduire le texte phénicien en grec et dépose la traduction dans sa *Bibliotheca graeca*. Variantes légères donc, mais qui esquissent une trajectoire qui sera souvent reprise: le manuscrit trouvé dans le tombeau termine bien souvent sa carrière dans une bibliothèque. Une autre variante, très significative elle aussi, est racontée par Malalas vers 560. D'après ce chroniqueur, le livre trouvé dans la tombe de Diktys avait été placé sous la tête du mort. Un détail qui suggère un emprunt aux rites funéraires égyptiens, selon W. Speyer, qui cite de nombreux cas analogues de manuscrits trouvés en Egypte à l'époque chrétienne. La pratique sera aussi reprise par l'hagiographie chrétienne[12]. W. Speyer est convaincu que le (faux) cas des *Ephemeris Belli Troiani*, renvoyant lui-même à une tradition authentique égyptienne, est à la source de l'emploi médiéval du topos, où il rejoignait les techniques d'accréditation qui visaient à assurer au texte fiabilité et prestige.

Avec le troisième exemple, on entre en pleine ère chrétienne. Dans l'Antiquité, le viol des tombes était considéré comme un sacrilège. Aussi les cercueils ne pouvaient-ils livrer leurs secrets qu'à la faveur d'un cataclysme ou d'un hasard. A l'époque chrétienne, le culte des reliques change fondamentalement les rapports vécus avec les morts, en particulier avec la dépouille de saints. Des tombes sont ouvertes pour en enlever des

[12] Speyer, 1970: 57-58.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reliques ou pour y déposer des manuscrits. Entre le corps et le manuscrit s'installe un double rapport qui change radicalement le fonctionnement du topos. Dans l'art du faux préchrétien, le corps servait à authentifier le texte découvert sur ou sous lui et à garantir l'authenticité, sinon la vérité de son contenu. Même si cet emploi subsiste au Moyen Âge chrétien, c'est bien souvent le fonctionnement inverse qui est visé: le manuscrit authentifiant le corps. On en trouve de nombreux exemples dans *La Légende dorée* de Voragine. Par exemple dans les *Vies* des saints Nazaire et Celse:

> On raconte qu'Ambroise trouva le récit de leur vie et de leur martyre dans le livre des saints Gervais et Protais; mais on lit dans certains livres qu'un philosophe plein de dévotion pour Nazaire mit par écrit son martyre, et que Cératius plaça ce récit au chevet des saints lorsqu'il ensevelit leurs corps[13].

C'est donc un autre saint, Ambroise, qui trouva et les corps et le récit placé *au chevet* des saints. Ambroise a souvent été heureux dans ses trouvailles. Il trouva aussi les tombes de Gervais et Protais, à Milan, en 386. Là encore, une vie de saint se trouve placée à leurs têtes: 'Ambroise trouva l'histoire de leur martyre dans un opuscule placé près de leur tête'[14]. Les martyrologes et Vies de saints sont en effet souvent accompagnés d'une *inventio* du corps du martyr visant à authentifier la dépouille. De tels récits cachent bien souvent des querelles au sujet de l'authenticité des reliques dont plusieurs villes réclamaient simultanément la possession. Ainsi au XII^e^ siècle, un ouvrage composé par les moines de Saint Apollinaire *nuovo* de Ravenne prétendait que les reliques du saint avaient été transportées de Saint Apollinaire *in classe* à leur propre église, soi-disant pour les protéger contre les pirates. Un autre écrit, du moine Théodoric de Remagen (1164), soutient que les restes du saint avaient été transportés à sa mort de Milan à Remagen et non pas à Ravenne[15]. En 1173, le cardinal Hildebrand de Rome prétend avoir trouvé dans le cercueil du saint même une tablette d'argent contenant une inscription: *Hic requiescat corpus beatissimi Apollinaris pontificis et martyris et episcopi. quod hic deest, in eadem ecclesia per magnam cautelam opificum repositum est*[16].

L'exemple le plus célèbre d'un texte authentifiant le corps se trouve évidemment dans la *Vie de saint Alexis*, à cette double différence près que le récit trouvé sur le corps d'Alexis est autobiographique et que la

[13] Voragine, 2004: 548.
[14] Voragine, 2004: 429.
[15] Voragine, 2004:1296. Notes par les éditeurs.
[16] Speyer, 1970: 98.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

narration de la trouvaille du corps est placée au milieu même du récit et non dans son préambule. Nous citons la version Voragine:

> Lorsqu'il (Alexis) vit en esprit que la fin de sa vie était proche, il demanda du papier et de l'encre et mit par écrit tout le déroulement de son existence. Un dimanche, après la solennité de la messe, une voix qui venait du ciel se fit entendre dans le sanctuaire; elle disait: 'Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous les charges, je vous réconforterai'. En entendant cela, tous furent terrifiés et tombèrent face contre terre; alors la voix reprit: 'Allez chercher l'homme de Dieu, afin qu'il prie pour Rome'. On se mit à le chercher sans parvenir à le trouver, et la voix se fit entendre à nouveau: 'cherchez dans la maison d'Euphémien!'. On s'informa donc auprès de ce dernier, mais il disait ne pas savoir de quoi il s'agissait. Alors les empereurs Arcadius et Honorius se rendirent chez Euphémien avec le pape Innocent; et voilà que le serviteur qui s'occupait d'Alexis vint trouver son maître en disant: 'Vois donc un peu, Seigneur, si ce n'est pas notre étranger; car c'est vraiment un homme d'une vie et d'une patience supérieures'. Euphémien courut aussitôt, mais il le trouva mort; il vit son visage qui resplendissait comme celui d'un ange et voulut saisir le papier qu'il avait dans la main, mais sans y réussir'[17].

La trouvaille du corps et la lecture de l'écrit autobiographique ira de pair avec une scène de reconnaissance où Euphémien reconnaîtra dans le pauvre étranger mort dans sa maison son propre fils. Cette *anagnorisis* ne fait que souligner que c'est le texte qui authentifie le corps et non l'inverse.

La sommation divine qui amène la découverte prélude à une occurrence exemplaire du fonctionnement inverse du topos, où c'est l'authentification du texte qui est visée. Le raisonnement est typique des écrits apocryphes. A noter que l'opposition entre ouvrages canoniques et non canoniques n'a pas de sens à l'époque interrogée ici, étant donné que beaucoup d'apocryphes sont contemporains des futurs textes canonisés. Un texte apocryphe n'est pas par définition postérieur aux textes canoniques. L'attribution fictive d'un texte à une figure apostolique – technique à laquelle recourent non seulement les textes apocryphes mais également les futurs textes canoniques – n'est pas davantage un critère de partage[18]. On n'aurait pas de peine par ailleurs à montrer l'influence énorme exercée par les apocryphes sur la littérature médiévale. Non reconnus par les conciles ou par les Pères de l'Eglise, les apocryphes n'en ont pas moins leur tradition, particulièrement vivace au Moyen Âge. Mais, plus sans doute que les textes canoniques, l'apocryphe est un texte en

[17] Voragine, 2004: 506.
[18] Voir *Apocalypse de Paul*, 1997: XVII-XIX ("introduction générale").

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quête d'autorité. La fabrication de faux est sans doute inséparable des nombreuses querelles intestines qu'a connues la Chrétienté. Un exemple probant est la lettre du pape Léon écrite à Flavianus pendant le concile de Chlakedon, où il devait tenir tête à Nestorius et Eutyches. D'après Johannes Moschos (mort en 619), le pape Léon aurait déposé cette lettre sur la tombe de saint Pierre avec la demande au saint de corriger les éventuelles erreurs. Après quarante jours, un ange lui serait apparu avec le message que saint Pierre avait lu la lettre et qu'il avait corrigé les erreurs[19].

L'exemple qui nous intéressera ici, et qui nous ramène au schéma narratif enregistré à partir de Numa et de Diktys, concerne l'*Apocalypse de Paul*, texte apocryphe du V^e^ siècle:

> Sous le consulat de Théodose Auguste le Jeune et de Constance vivait un homme respecté qui habitait alors à Tarse, dans la maison qui avait été la demeure de saint Paul; un ange lui apparut la nuit et lui fit une révélation: il lui dit de retourner les fondations de la maison et de rendre public ce qu'il trouverait. L'homme pensa que c'était une hallucination. Mais l'ange revint et, la troisième fois, le flagella et l'obligea à retourner les fondations. En creusant, l'homme trouva un coffret de marbre gravé d'inscriptions sur les côtés qui contenait la révélation de saint Paul et les sandales qu'il portait lorsqu'il allait enseigner la parole de Dieu. Comme l'homme avait peur d'ouvrir le coffret, il le porta à un juge: celui-ci, craignant que ce ne fût quelque chose d'autre, l'envoya tel qu'il était, scellé de plomb, à l'empereur Théodose. L'empereur le reçut, l'ouvrit et y trouva la révélation de saint Paul, il en envoya une copie à Jérusalem et garda l'original pour lui[20].

Une série de ressemblances avec les cas de Numa et de Diktys, en particulier en ce qui concerne le parcours suivi par le manuscrit qui finit entre les mains de la plus haute instance politique, n'efface pas une différence majeure: le coffret trouvé n'est pas un cercueil. Mais même si le corps de Paul n'est plus là pour garantir l'authenticité du texte, il y a ses sandales, symboles de sa mission d'apôtre et qui rappellent d'autres exemples déjà cités, suggérant l'origine égyptienne du topos. Le coffret est lui-même comme emboîté dans la maison de Paul à Tarse. Le lieu de la trouvaille contribue à la légitimation du texte. Beaucoup de textes narratifs, en particulier ceux qui se retrouvent dans une abbaye, se souviendront de la garantie d'authenticité symbolique qu'offre le lieu de la trouvaille, comme on le constatera plus loin. Il n'est pas impossible, comme W. Speyer le suggère, que l'écrivain de ce préambule ait connu l'exemple

[19] Cf. Speyer, 1970: 50.
[20] *Apocalypse de Paul*, 1977: 787-88.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Diktys, qui a pu être composé à partir du modèle offert par la trouvaille des livres de Numa, décrite par un grand nombre d'historiens latins[21].

L'exemple des *Ephemeris Belli Trojani* – qui a continué à passer pour un texte authentique jusqu'au XVIII^e siècle – n'a pas seulement pu inspirer des emplois religieux du topos, mais a aussi pu servir la cause des faussaires de textes remontant à l'Antiquité, comme les pseudo-Ovide et les pseudo-Virgile. L'épopée *De Vetula* a été considérée pendant plus de deux siècles comme une œuvre d'Ovide, jusqu'à ce que Pétrarque démasque la supercherie. En effet, dans la préface de ce texte, il est dit qu'il avait été mis au tombeau avec le poète à Tomi en Dacie et qu'il avait été retrouvé pendant le règne de l'empereur byzantin Vatachius (1222-1254)[22].

De nombreux exemples de supercheries brodant autour du motif du manuscrit trouvé dans le tombeau se rencontrent bien au-delà de la période qui nous intéresse ici. Le cas le plus célèbre est sans doute celui de Joseph Smith, fondateur de la secte des Mormons, à qui un ange serait apparu, le 27 juin 1844, l'incitant à aller trouver le livre fondateur de la secte dans une colline. Suivant les indications de l'ange, Smith aurait trouvé des tablettes d'or dans un coffre de pierre. Après en avoir fait la traduction, il se voit enlever l'original par l'ange.

Les différentes étapes de l'emploi du topos sont désormais claires. Certifiée par de nombreuses découvertes archéologiques, la pratique rituelle du dépôt de fragments de textes sur le corps des morts en Egypte semble avoir inspiré des faussaires, dès l'époque latine. La supercherie prenait la double forme (1) de textes réellement enterrés dans le but d'être redécouverts comme par hasard et (2) d'histoires de trouvailles forgées de toutes pièces. Le lieu de tels récits 'originaires' est le prologue du texte même. A l'époque chrétienne, les découvertes simultanées d'un corps et d'un texte sont lues dans deux sens contraires: le corps authentifiant le texte, le texte authentifiant le corps.

Le motif de l'entombement du texte sera aussi au départ de la création de l'univers arthurien au XIII^e siècle. Emprunté au domaine religieux, le topos y est porteur d'un argument qui implique tant la *suture* que la *rupture* de l'entreprise romanesque par rapport à l'Ecriture. Dans l'*Estoire du Saint-Graal*, qui inaugure le monde arthurien dans l'espace textuel du *Lancelot-Graal*, le texte est ramené à une origine céleste, d'une manière qui rappelle l'*Apocalypse de Jean*, où le livre à écrire est

[21] Speyer, 1970: 65.
[22] Speyer, 1970: 103.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

offert à l'apôtre par l'intermédiaire d'un ange lui commandant de le manger avant de le transcrire[23]. De manière analogue, le scripteur de l'*Estoire* raconte comment, après avoir célébré l'office des Ténèbres entre le jeudi et le vendredi saints, une voix le réveille. Cette voix est celle du Christ même – 'la source de toute certitude' – qui le prend par la main pour lui remettre un petit livre 'dont le format n'excédait pas la paume'. Composé par le Seigneur même, ce précieux livre, source du récit que nous lirons et que nous lisons déjà, sera déposé 'à l'endroit fort beau et très propre où était l'hostie'. Le livre-source est entombé dans le tabernacle, qui figure le tombeau du Christ. Le jour de la Résurrection du Seigneur cependant, le scripteur va chercher le livre dans le tabernacle mais ne le retrouve plus. Rappelant le *quem quaeritis*, une voix se fait alors entendre: 'Quel est le motif de ton trouble? C'est de cette manière que Jésus-Christ sortit du sépulcre, sans l'ouvrir'. Le manuscrit se retrouvera pourtant et la voix se fera à nouveau entendre: 'Au premier jour ouvrable, écris ce livret; pour cela, prends dans l'armoire tout le nécessaire du copiste. Et ne t'inquiète pas si tu ne sais pas écrire: car tu sauras très bien'[24]. Le livre à transcrire doit donc d'abord se perdre pour ensuite être retrouvé. La mise au tombeau du livre, sa disparition et sa redécouverte rejoignent le motif de la Résurrection du Christ. L'acte d'écrire est d'abord mis à mort, remarque Emmanuèle Baumgartner dans une étude éclairante[25]: 'Comme le Christ, comme le Graal, le texte, pour se réécrire, doit affronter le cycle mort/résurrection'[26]. Dans l'univers romanesque d'Arthur tel qu'il est inauguré dans ce roman, l'ancien topos du manuscrit déposé dans le tombeau afin d'y être retrouvé ne s'inscrit plus dans une rhétorique du faux. Il y épouse moins une technique d'accréditation du texte qu'il ne devient le comparant d'une métaphore. L'écriture est (comme) une mise au tombeau. Pour que le livre-source, le manuscrit trouvé, puisse apparaître comme la métaphore du texte offert au lecteur, il faut que l'écriture soit elle-même mise en abyme sous la forme d'une mise au tombeau. Dans cet emploi romanesque du topos, le texte *se* réfléchit en même temps qu'il réfléchit *sur* lui-même. Le roman arthurien se définit ici, au début de son espace textuel, comme un texte qui inscrit sa source en lui-même. Et là où l'apôtre Jean interdit

[23] *Apocalypse de Jean*, 10, 1-11.
[24] *Estoire du Saint*-Graal, publiée sous le titre de *Joseph d'Arimathie* dans *Le Livre du Graal*, édition Daniel Poirion et Philippe Walter (2001, paragraphes 1 à 16).
[25] Baumgartner, 1999.
[26] Baumgartner, 1999:10.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

à tous ceux qui liront son œuvre d'y changer la moindre syllabe[27], l'écriture romanesque se définit comme une immense entreprise de réécriture. Voire, dans *Merlin* de Robert de Boron, la source première demeure à jamais inconnue au scripteur même. Merlin, dictant le livre à Blaise ne déclare-t-il pas: 'Je n'ai ni le pouvoir ni le droit de rapporter les secrètes paroles échangées entre Joseph et Jésus-Christ'[28].

Le *Merlin* de Robert de Boron, se place-t-il sous une autorité transcendante? Au moment où Merlin s'apprête à dicter le livre qu'on lit déjà, à Blaise, il refuse de comparer son texte aux Evangiles. Blaise n'est en effet pas un apôtre:

> Toi, tu iras dans les régions où demeurent les gardiens du Graal. Tu seras payé de ta peine, car ton livre sera lu et écouté partout; mais il n'aura pas pleine autorité parce que tu n'es pas et tu ne peux pas être un apôtre. Les apôtres n'ont rien écrit sur Jésus-Christ qu'ils n'aient vu et entendu; tu n'as, toi, rien vu ni entendu, tu ne sais pas ce que je te raconte. Et de même que je suis et je resterai obscur pour ceux à qui je ne voudrai pas apporter des lumières, de même ton livre restera caché et rares seront ceux qui t'en sauront gré. Tu l'emporteras, quand je m'en irai avec celui qui viendra me chercher[29].

Dans ce paragraphe, Merlin semble affirmer simultanément la continuité des univers romanesque et théologique et leur séparation. *Merlin* se caractérise par la récupération d'une matière religieuse puisée dans les écritures apocryphes. Le récit commence par la descente du Christ en Enfer où il libère les âmes. Démarche qui amène les diables à riposter par l'envoi d'un Antéchrist. Et cet Antéchrist, ce sera Merlin. Les événements évoqués dans les textes religieux apocryphes sont au départ de l'action romanesque. Le profane s'enracine dans le sacré. Mais en même temps, le roman propose le récit de sa propre écriture. Pendant que Merlin sera témoin des événements, Blaise fera office de scribe. La caution conférée au texte n'est plus extérieure à elle-même, mais résulte de la collaboration de deux personnages inscrits du côté du bien. Merlin, généré par le diable dans le giron d'une vierge pure, regagne toute son innocence sans perdre ses ressources diaboliques. D'une part, Merlin explique à Blaise:

[27] *Apocalypse de Jean*, XXII, 18-19: 'J'atteste, moi, à tous ceux qui entendent les paroles de prophétie de ce livre: si quelqu'un y ajoute, Dieu lui ajoutera les plaies décrites dans ce livre. Si quelqu'un arrache aux paroles de ce livre de prophétie, Dieu lui arrachera sa part d'arbre de vie et de ville sainte décrits dans ce livre.'

[28] Robert de Boron, 1994: 54 (paragraphe 16).

[29] Robert de Boron, 1994: 54 (paragraphe 16).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Reçois mon enseignement sur la foi et la croyance en Dieu et je te dirai ce que personne, sauf Dieu et moi, ne pourrait te révéler. Fais-en un livre: nombreux sont ceux qui, en en prenant connaissance, en deviendront meilleurs et se garderont mieux du péché. Tu feras ainsi un acte charitable et une œuvre utile.

Et Blaise répond:

> J'écrirai volontiers ce livre, mais je t'en conjure [...] ne cherche pas à me tromper, à me séduire et à me faire faire quoi que ce soit qui n'agrée pas à Notre-Seigneur.

Et Merlin:

> Que tous ceux que tu as cités me nuisent auprès de Dieu, si je te fais agir contre la volonté de Jésus-Christ, mon sauveur[30].

Ainsi un véritable contrat est passé entre les deux collaborateurs: en échange d'un acte de foi, Merlin dictera le livre à Blaise. En échange, Blaise demande à Merlin d'adopter un comportement conforme à la religion et à la vérité. Chacun s'assure de l'orthodoxie de l'autre. En même temps l'autorité de Merlin, souvent évoquée dans le texte, l'est de manière très explicite au paragraphe vingt-trois, par Merlin même:

> Avec raison et justice Notre-Seigneur m'a doté de tant de sagesse et d'intelligence que le diable qui croyait m'avoir à sa dévotion m'a perdu et Dieu m'a choisi pour son service que moi seul puis assurer, puisque personne n'a les connaissances que j'ai[31].

Merlin est donc comme un envoyé de Dieu, omniscient comme lui, organisant l'antériorité et la postériorité du texte qu'il dicte. Se plaçant dans la continuité des textes bibliques, le roman de *Merlin* s'en démarque pourtant par l'effacement de sa source première dont le livre offert au lecteur n'est qu'un décalque, par l'autogenèse de son écriture qui est conduite simultanément aux événements racontés et par la figure de Merlin même, qui tient son omniscience d'une origine ambiguë, moitié divine moitié diabolique. L'écriture et le livre-source sont mis en abyme dans le livre. Le livre-source, indicible, disparaît dans les profondeurs du texte, qui par là même se montre comme un abîme sans fond où ne subsiste plus que l'écho d'un livre antérieur, originaire. Le topos est devenu, comme l'aurait dit Dällenbach, mise en abyme métaphorique de l'origine textuelle. Mais le livre, ou l'auteur, sont-ils aussi mis au tombeau? L'entombement de Merlin n'aura plus lieu dans l'espace du

[30] Robert de Boron, 1994: 52-53 (paragraphe 16).
[31] Robert de Boron, 1994: 67 (paragraphe 23).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

roman qui porte son nom, mais dans un cycle ultérieur où, victime de sa propre élève Viviane dont il est tombé éperdument amoureux, Merlin sera emprisonné vivant dans une tour magique. A Gauvain, qui entend sa voix plaintive en passant par la forêt de Brocéliande, Merlin déclare qu'il est désormais coupé du monde arthurien dont il a été à la fois le principal architecte et l' 'auteur':

> Je dois m'y résigner: il (Arthur) ne me verra plus et je ne le verrai plus. *Il est écrit* que personne après vous ne me parlera plus, tout effort serait vain, et vous-même, si vous aviez pris un autre chemin, n'auriez jamais entendu ma voix. Retournez auprès du roi Arthur, saluez-le de ma part ainsi que la reine et tous les barons et racontez-leur ce que je suis devenu[32].

'Il est écrit'. Merlin fait désormais parti d'un autre livre; livre qu'il n'a pas dicté.

Le corps, de l'auteur ou du héros, mis au tombeau est séparé du livre qu'il a dicté ou dont il est l'objet. Le livre est lui-même devenu tombeau, de sa source, de son origine. Mise au tombeau nécessaire à l'apparition de la littérature, à l'avènement du roman au sens moderne. Le livre-tombeau, métaphore du roman, trouvera dès lors un autre lieu-protecteur: la bibliothèque, rejoignant un autre topos séculaire. On trouve un bel exemple de cette dislocation et de cet élargissement du topos dans l'épilogue du *Perlesvaus* où il est dit que la version latine du livre dont on vient de lire la traduction en langue romane se trouve 'en l'île d'Avalon' dans une maison de religieux, qui renferme aussi les tombes d'Arthur et de Guenièvre[33]. Le livre-source se range parmi les livres porteurs du savoir dans un lieu de haut prestige qu'est l'abbaye de Glastonbury. Les corps renfermés dans le tombeau ne légitiment plus le texte, mais lui confèrent du prestige, moral et intellectuel, renforcé par son insertion dans une bibliothèque d'abbaye. L'emploi du topos a changé: il est désormais moins le véhicule d'une légitimation qu'un vecteur de prestige.

Le roman du XVIII^e siècle, où le topos du manuscrit trouvé dans le tombeau est relancé à nouveaux frais, n'arrêtera pas de dire et de figurer la marginalité du roman, que d'innombrables récits préfaciels essaieront de compenser par un système complexe de connotations valorisantes, comme la trouvaille du manuscrit dans une bibliothèque de savant. La survivance du topos du tombeau au-delà de la période médiévale et après Rabelais, qui en constitue déjà l'inversion ironique, ne peut pourtant pas

[32] Robert de Boron, 1994: 214 (Textes complémentaires: "Merlin et Viviane").
[33] Exemple emprunté à E. Baumgartner (1999: 8).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

s'expliquer de manière linéaire, par une tradition littéraire qui survit. Il ne serait pas difficile de montrer, 'histoires littéraires' contemporaines à l'appui[34], que le XVIII^e siècle a superbement ignoré, sinon mésestimé, le roman médiéval. Aussi les occurrences rappellent-elles moins le monde arthurien que les récits hagiographiques, largement connus au XVIII^e siècle. Des manuscrits se retrouvent dans les fondations d'une maison à Rome (Mouhy, *La Mouche*, 1736); on en trouve dans la tombe d'un évêque (Montesquieu, *Le Temple de Gnide*, 1725), etc. Les découvertes archéologiques à Herculanum en mémoire, on en trouve dans des ruines de villes antiques et dans leurs riches bibliothèques (Terrasson, *Sethos*, 1731). Et même avant la grande expédition en Egypte de l'époque napoléonienne, on en retrouve dans des sarcophages emboîtés (Dubocage de Bléville, *La Princesse Coq d'oeuf et le Prince Bonbon*, 1745). Les histoires de ces trouvailles sont pimentées d'ironie et de persiflage. L'exemple de Rabelais, réédité plusieurs fois au courant du siècle, n'a pas été oublié et la déconstruction de l'ancienne rhétorique de légitimation est perpétuée inlassablement par les préfaciers: par inversion, on se sert de manuscrits pour envelopper des momies devenues marchandises de collectionneur (Anon., *L'Aventurier chinois*, 1773), les manuscrits sont souvent illisibles, même s'ils sont écrits en lettres d'or et que le corps qui aurait dû les légitimer est souvent parti (Dubocage de Bléville, 1745), ou mangé par les loups (Lesage, *La Valise trouvée*, 1740). A mesure qu'on avance dans le siècle, l'ironie déconstructrice prend des proportions démesurées: un préfacier trouve dans une tombe un manuscrit accompagné d'une lettre, signée 'le sieur Spectroruini', qui lui est destinée comme au seul éditeur possible du texte (Bellin de Liborlière, *La Nuit anglaise*, 1799). Un autre reçoit un paquet envoyé juste avant sa mort par Jean-Jacques Rousseau. Il choisit pour lieu de lecture la tombe d'Ermenonville. Déballant le manuscrit, il constate que ce dernier a été remis sous enveloppe une infinité de fois, comme si personne n'avait osé le lire (Delisle de Sales, *Théâtre d'un poète de Sybaris*, 1788). Témoin de la littérature anglaise de son époque, Horace Walpole, en tête de ses *Contes hiéroglyphiques* (1785) déclare avoir une nouvelle «Histoire romaine» en perspective dont il compte enterrer le manuscrit dans les ruines de Carthage pour les exhumer ensuite. Etc.

Dans les rares cas où le topos rappelle le roman médiéval, un déplacement significatif se produit. Ainsi, le *Roman de Gillion de Trazegnies*,

[34] Significatif jusque dans son titre de cette ignorance des siècles moyens, *Les Trois Siècles de la littérature française* (1772) de Sabatier de Castres fait débuter la littérature française sous le règne de François I^er.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

production du XV^e siècle, a été 'traduit' par Bruslé de Montpleinchamps, en 1703, sous le titre d'*Histoire véritable de Gil-lion de Trazegnies*. Nous savons que Montpleinchamps s'est servi de la version en moyen français rédigée en 1458 par David Aubert sur l'ordre d'Antoine de Bourgogne[35]. Cette version est précédée d'un prologue qui rappelle en tous points l'emploi du topos dans l'épilogue du *Perlesvaus*: visitant la vieille abbaye de l'Olive dans le Hainaut, le préfacier remarque trois tombes. L'abbé lui explique qu'elles contiennent la dépouille de deux nobles dames et qu'au milieu repose leur mari. Lisant les inscriptions, le traducteur apprend que le mari en question s'appelle Gil-lion de Trazegnies et que l'une de ses épouses était la fille du sultan de Babylone. A sa demande, l'abbé lui fait apporter 'un petit livre en parchemin, rédigé en italien, d'une écriture ancienne et très difficile à déchiffrer'[36]. Après l'avoir lu et bien compris, le préfacier décide de traduire le récit en (moyen) français.

Bruslé de Montpleinchamp, s'inspirant pourtant directement de cette version de David Aubert, n'en reprend pas le prologue. Dans une épître dédicatoire au marquis de Trazegnies, il substitue à la configuration manuscrit/tombeau/abbaye, l'histoire d'une trouvaille dans une bibliothèque:

> Voici par quelle aventure cet or se déterra. L'ami très intime de vos deux oncles, prévôt de Nivelle et de Louvain, étant chez eux pour reprendre haleine, avait trop de vivacité pour y rester sans rien faire que se divertir. Ces messieurs lui firent voir les manuscrits de vélin, où l'Histoire du grand Gil-Lion est couchée en vieux gaulois. Il en fut charmé et s'indignant qu'un astre aussi lumineux demeurât éclipsé, il lui ôta sa crasse sans rien altérer de la vérité[37].

L'effacement de la configuration disloquée manuscrit/tombeau/abbaye au profit du topos du manuscrit retrouvé dans une bibliothèque est significatif. Si le topos du tombeau subsiste au XVIII^e siècle, c'est presque invariablement pour être tourné en dérision. Quand il s'agit de donner du prestige au texte, on recourt à d'autres topoï, comme celui du manuscrit trouvé dans une bibliothèque. Subsiste pourtant une trace de la mise au tombeau: 'voici par quelle aventure cet or se *déterra*'. La fréquence de la formule métaphorique du livre 'enseveli' dans une bibliothèque tout au long du XVIII^e siècle montre assez la continuité d'une réflexivité romanesque, inaugurée à l'époque médiévale. L'écriture originaire doit d'abord mourir pour ensuite renaître en roman: "si le grain ne meurt…".

[35] Cf. Silas Paul Jones, 1939: 6.
[36] *Le Roman de Gillion de Trazegnies*, 1995: 255.
[37] Bruslé de Montpleinchamp, 1999: 31.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## RÉFÉRENCES

*Apocalypse de Jean.*

*Apocalypse de Paul.* 1997. In: *Ecrits apocryphes chrétiens.* Ed. publiée sous dir. de BOVON, François – GEOLTRAIN, Pierre. – (Bibliothèque de la Pléiade) – Paris: Gallimard.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1999. «Du Manuscrit trouvé au corps retrouvé». In: HERMAN, Jan – HALLYN, Fernand (éds.). *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet.* 1-14. Louvain-Paris: Peeters.

BRUSLÉ DE MONTPLEINCHAMP. 1999. *Histoire véritable de Gil-Lion de Trazegnies* (1703). In: ANGELET, Christian – HERMAN, Jan. 1999. *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle. Tome I: 1700-1750.* 30-31. Louvain, PU – Saint-Etienne, PU.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil.

DRAGONETTI, Roger. 1987. *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval.* Paris: Seuil.

JONES, Silas Paul. 1939. *A List of French prose Fiction. From 1700 to 1750.* New York: The H. W. Wilson company.

*Le Livre du Graal.* 2001. Ed. par POIRION, Daniel – WALTER, Philippe. – (Bibliothèque de la Pléiade) – Paris: Gallimard.

*Le Roman de Gillion de Trazegnies.* 1995. Trad. et notes par SANTUCCI, Monique. In: REGNIER-BOHLER Danielle (éd.). 1995. *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et Chroniques.* 251-370. Paris: R. Laffont.

PLINIUS. 2004. *Histoire naturelle.* Edition par Hubert Zehnacker. Paris: Belles Lettres.

RABELAIS. 1973. *Gargantua.* Ed. par DEMERSON, Guy. – (l'Intégrale) – Paris: Seuil.

ROBERT DE BORON. 1994. *Merlin.* Ed. par MICHA, Alexandre. Paris: GF.

SPEYER, Wolfgang. 1970. *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

SPEYER, Wolfgang. 1971. *Die literarische Fälschung im heidnischen und Christlichen Altertum.* München: Beck.

VORAGINE. 2004. *La Légende dorée.* Ed. publiée sous la dir. de BOUREAU, Alain. – (Bibliothèque de la Pléiade) – Paris: Gallimard.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# *LE LOUP ET LE RENARD* OU LA FABLE SUPERFLUE

PAUL PELCKMANS
Université d'Anvers

La Fontaine, Fables choisies..., à Anvers, chez Henry Van Dunewalt; exemplaire de l'abbaye de Bornem, photo: Frederik Hulstaert

Avec *Le Loup et le Renard* (XI,6), La Fontaine retrouve, même s'il ne pouvait le connaître de première main[1], un épisode du *Roman de Renart*, où les ruses du goupil n'en finissent pas de duper la balourdise d'Isengrin; le thème, on le sait, était commun depuis Esope. Il n'en est que plus surprenant que le fabuliste introduit son anecdote par une mise en question dont il n'a guère l'habitude:

> Mais d'où vient qu'au Renard Esope accorde un point?
> C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie.
> J'en cherche la raison et ne la trouve point. (vv. 1-3)

[1] Georges Couton serait toujours 'assez disposé à penser que la source de la fable, encore à trouver, pourrait bien résider dans une tradition orale venue du *Roman de Renart*' (La Fontaine, 1962: 303, n.1)...

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

C'est, sauf erreur, la seule fois que La Fontaine fait mine de 'mettre en doute un des fondements les plus assurés de la fable, le caractère que, souverainement, elle prête à ses personnages' (Guthwirth, 1987: 120). Le 'caractère' rusé du Renard risque d'être le postulat le mieux établi de tous; La Fontaine, qui s'y conforme partout ailleurs sans autrement le gloser, choisit ici de s'étonner qu'il ne correspond pas à la réalité empirique:

> Quand le Loup a besoin de défendre sa vie,
> Ou d'attaquer celle d'autrui,
> N'en sait-il pas autant que (le Renard)?
> Je crois qu'il en sait plus, et j'oserais peut-être
> Avec quelque raison contredire mon maître. (vv. 4-8)

Dirons-nous qu'avec cette éventuelle audace –j'oserais peut-être...– l'expérience directe de la nature commence à prendre le pas sur les leçons de la tradition? Ce serait oublier que le fabuliste ni aucun de ses lecteurs n'ont jamais pu ignorer que les tempéraments et caractères de la fable ont peu à voir avec une observation attentive, ni même avec une connaissance élémentaire de la réalité vraie du monde animal. Il est donc, depuis toujours, foncièrement oiseux d'en 'cherche(r) la raison'. La Fontaine, d'habitude plus désinvolte, choisit pour une fois de s'atteler lourdement à une interrogation dérisoire.

Hapax de lourdeur d'autant plus saugrenu qu'il semble ici, si l'on peut dire, plus inadéquat encore qu'il ne le serait partout ailleurs. Les *Fables*, on le sait, cherchent volontiers à surprendre le lecteur par des variations imprévues sur leur matériau traditionnel. Le lecteur moderne s'attendrait donc qu'elles finissent par proposer aussi une anecdote où deux animaux agiraient au rebours de leur caractère établi. Il serait piquant que le loup se montre une fois plus avisé que le renard! En l'occurrence, l'incipit amorce ce contraste mais retrouve aussitôt le droit fil de la tradition:

> Voici pourtant un cas où tout l'honneur échut
> A l'hôte des terriers... (vv. 9-10)

La périphrase reprend une caractéristique concrète du Renard, les loups habitant plutôt des tanières. On dirait pour un peu que la localisation familière cherche à arrimer quand même le 'cas' annoncé au monde réel. Il n'en est bien sûr rien: le récit qui suit prolonge, sans changement de ton notable, la superbe invraisemblance des traditions antique et médiévale.

Comment comprendre une entrée en matière si bizarrement impropre? La critique lafontainienne de ces dernières décennies s'est montrée très sensible à la présence insistante, au long des *Fables*, de toute une

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

réflexion sur les pouvoirs et les charmes secrets de la fabulation[2]. Pouvoirs et charmes que beaucoup d'analyses décrivent dans un registre singulièrement intemporel; les exégètes soucieux de coordonnées historiques soulignent au contraire qu'ils se déploient ici dans un monde où le fabuliste n'a pas son franc-parler et dépenserait des trésors de virtuosité pour se jouer des contraintes de l'absolutisme[3]. Certain accord semble ainsi se dessiner autour de l'idée d'un La Fontaine épris des charmes de la parole chimérique, qui regretterait tout au plus de se voir imposer d'infinies prudences; le regret ne serait même pas trop lancinant puisque ces nombreuses gênes, d'être subtilement contournées, lui vaudraient en somme un surcroît de plaisir.

*Le Renard et le Loup* suggère, à y regarder de près, une appréciation plus nuancée. Le préambule souligne, nous l'avons vu, le foncier arbitraire de la convention ésopique; la fable part ostensiblement du mauvais pied. L'anecdote qui suit pourrait bien insinuer que l'impact de la virtuosité langagière est lui aussi fort incertain. Le Renard se fait sortir d'un puits en persuadant le Loup que le reflet de la lune qu'il voit au fond de ce puits est un délicieux fromage. Comme le puits est desservi par deux seaux qui se font contrepoids, il suffit que le Loup s'installe dans celui qui se trouve en haut pour que le Renard puisse remonter dans l'autre:

> Le Loup fut un sot de le croire:
> Il descend, et son poids, emportant l'autre part,
> Reguinde en haut maître Renard. (vv. 41-43)

Le Renard profite donc de la gloutonnerie bien connue du Loup pour lui faire gober –au sens figuré seulement...– une histoire absurde. Il reprend ainsi un ressort familier des *Fables*, qui répètent à l'envi qu'il suffit de prendre les gens par leur faible pour leur faire accroire à peu près n'importe quoi. Le Renard s'est d'ailleurs montré assez habile pour présenter son prétendu fromage comme un morceau particulièrement déléctable:

> C'est un fromage exquis. Le Dieu Faune l'a fait,
> La vache Io donna le lait.
> Jupiter, s'il était malade,
> Reprendrait l'appétit en tâtant d'un tel mets. (vv. 33-36)

[2] Cf. e.a. Olivier Leplâtre, 2002.

[3] Une fable comme *Le Lion, le Singe et les deux Anes* (XI,5), qui précède immédiatement la nôtre, serait à cet égard exemplaire. On y voit le singe, qui, même quand il se trouve invité à le faire, évite prudemment d'adresser au roi Lion des représentations directes, mais parvient toujours à insinuer, par un jeu savant de sous-entendus, une mise en garde singulièrement subversive. Cf. notamment Sabry, 1997 et Escola, 2003: 79-100.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Voici un fromage qui côtoie l'ambroisie – et dont il est dès lors gratifiant de déguster sa part: le mensonge parfait, chez La Fontaine, flatte toujours aussi ou d'abord l'amour-propre, dont le rêve ultime est invariablement de se diviniser. Le Renard soigne son effet en indiquant que lui-même n'a mangé qu'une 'échancrure' (v. 37); le Loup pourra, si le cœur lui en dit, s'offrir le morceau tout entier:

> Le reste vous sera suffisante pâture. (v. 38)

Disproportion flatteuse, qui fait du bel appétit du Loup comme une prérogative jupitérienne – à moins qu'on ne préfère dire, en pastichant un phrasé dont tous les lecteurs de notre fable ont dû se souvenir, que la naïve bête est conviée à se montrer le Phénix des mangeurs de fromage...

Argumentaire connu donc; il est plus inattendu que son succès, qui aurait suffi à meubler une fable tout entière, s'énonce ici comme le second volet d'un diptyque *dont le premier épisode aboutit déjà, et sans qu'il y ait fallu la moindre incitation verbale*, au même résultat. Le Renard aura été le premier à prendre le reflet de la pleine lune pour un fromage:

> Un soir il aperçut
> La lune au fond d'un puits: l'orbiculaire image
> Lui parut un ample fromage.
> Deux seaux alternativement
> Puisaient le liquide élément.
> Notre Renard, pressé par une faim canine,
> S'accommode en celui qu'au haut de la machine
> L'autre seau tenait suspendu.
> Voilà l'animal descendu
> Tiré d'erreur; mais fort en peine... (vv. 10-17)

Le mensonge savamment calculé qui suit ne semble dès lors pas vraiment indispensable et paraît de toute façon moins brillant d'être le fait d'une première dupe. *Le Roman de Renart* ne proposait rien de tel. Des deux 'branches' qui évoquent l'épisode du puits, l'une ne détaille même pas les raisons de la mésaventure première du goupil, l'autre l'explique par une erreur qui n'a rien à voir avec l'histoire cousue de fil blanc qu'il sert ensuite à Isengrin[4]. La fable latine *Vulpes et Lupus*,

[4] Cf. *Le Roman de Renart*, 1985, Branche VI, vv. 608-50 et Branche IV. Rappelons au passage que la Branche I évoque rapidement, parmi toutes une série de tromperies dont Isengrin est invariablement la dupe, un épisode où le reflet de la lune dans une 'fontaine' passe pour un fromage: *De l'ombre de la blance image/ Quida de voir ce fust fourmage* (Branche I, vv.1059-60). Illusion dont le Renard, pour autant qu'on voie, ne tire cette fois aucun profit appréciable – et qui ne le sort surtout d'aucun mauvais pas....

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

qui date du début du XVII^e siècle et où Jean-Pierre Collinet voit 'la plus probable des sources possibles' (La Fontaine 1991: 436, n.1) de notre texte, imagine de son côté que le Renard tombe dans un puits en poursuivant une poule bien réelle, qu'il entraîne dans sa chute. La proie dûment dévorée, il reste quelques plumes qui permettent de convier le Loup à partager ce plantureux repas[5]. Le motif du double mirage d'abord spontané, puis induit est donc bien le fait de La Fontaine[6]. Le Renard, chez lui, aura succombé le premier à la même illusion que le Loup; il serait même un peu moins malin que sa victime, qui aura toujours eu besoin d'un coup de pouce pour croire à l'invraisemblable aubaine.

La ruse du Renard, texte coutumier de la fable s'il en est, se réduit du coup à une quasi mesure pour rien. Il est vrai que le texte précise que le malheureux animal passe 'deux jours' (v. 25)[7] au fonds du puits et que, partant, quand le Loup passe, la lune n'est plus pleine:

> Le temps qui toujours marche avait pendant deux nuits
> Echancré selon l'ordinaire
> De l'astre au front d'argent la face circulaire. (vv. 26-28)

Le reflet, lui aussi moins parfaitement rond, fait un fromage moins convaincant; le Renard raconte donc qu'il a discrètement goûté au mets divin. Ce n'est, dans tous les sens, qu'un raffinement de détail, qui nous met loin des glorieuses toute-puissances de la fiction que la critique récente aime découvrir dans les *Fables*. *Le Loup et le Renard* prouve surtout qu'il ne faut pas tant de façons pour amener les gens aux illusions les plus stupides.

S'il n'y avait eu que le second épisode, la fable aurait pu engager, comme *Le Corbeau et le Renard*, à se méfier des paroles mielleuses;

[5] Cf.: *Pulcherrime/ obsonor, isthec quas vides pluma probant/ Conviva si vis iam meum fieri potes/ facile. Videsne trochleam et situlas duas?* (Jacques Régnier, 1643: 24-25, soit fable I/18, vv. 10-13).

[6] Marie de France –que Herman Braet, voici quelque trente ans, m'a appris à apprécier– raconte bien, de son côté, l'histoire d'un renard qui prend le reflet de la lune dans un étang pour un fromage. Le bref épisode –que La Fontaine ne devait pas plus connaître que le *Roman de Renart*– ne comporte aucune suite; le renard essaie de laper l'eau de l'étang dans l'espoir de se saisir du fromage et finit par crever pour avoir bu trop d'eau: *Tant at beü qu(e)'il creva/ ileoc cheï, puis ne leva* (Marie de France 1998: 234, soit fable 58, vv. 13-14)!

[7] Dans *Le Roman de Renart* comme chez Jacques Regnier, le Loup survient presque tout de suite. Ces 'deux jours', après lesquels 'Sire Renard' se sent 'désespéré' (v. 29) soulignent aussi que le sauvetage aurait pu aussi bien ne pas se produire: l'illusion du Renard lui serait alors, dans la meilleure (ou la pire) tradition de la fable, devenue fatale…

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

c'était, pour autant qu'il y en avait une, la morale des deux épisodes du *Roman de Renart*[8]. La mise en garde de notre fable ne se cantonne pas aux seules séductions verbales:

> Ne nous en moquons point: nous nous laissons séduire
> Sur aussi peu de fondement;
> Et chacun croit fort aisément
> Ce qu'il craint et ce qu'il désire. (vv. 44-47)

On se demande du coup à qui renvoie exactement, au vers 44, le pronom 'en'. A première lecture, on pense au Loup, dont le fabuliste disait trois lignes plus haut, au vers 41, qu'il 'fut un sot de (...) croire' à une histoire absurde. N'empêche que la grammaire en déciderait, en stricte rigueur, autrement: c'est en effet le Renard qui est nommé en dernier lieu, à la toute fin du v. 43. L'idée s'impose donc que le fabuliste aura voulu renvoyer aux deux à la fois, confirmant ainsi que sa fable raconte d'abord et pour l'essentiel les sottises foncièrement jumelles de deux animaux qui se seront, l'un suivant l'autre, laissé séduire sur fort 'peu de fondement'.

Le dernier vers apporte, comme souvent chez La Fontaine, une ultime surprise. Le Renard, puis le Loup étaient devenus la dupe d'un mirage appétissant; leur tort partagé est de prendre leurs désirs pour des réalités. Or, voici que le mot de la fin fait soudain état de certaine propension, contraire mais apparemment tout aussi générale, à en faire autant avec ses craintes. Idée avancée sans le moindre début d'explication ou de preuve; comme elle est trop paradoxale pour passer inaperçue[9], le lecteur ne manque pas à se dire que, pas plus que le préambule, elle n'a strictement rien à voir avec l'anecdote racontée, où aucun mot n'implique ou ne suggère quoi que ce soit qui ressemble à un tel masochisme. L'impropriété voyante fait écho, l'espace d'un hémistiche, au scrupule tout aussi impropre de l'incipit. A quoi j'ajouterai qu'à élargir presque indéfiniment l'éventail de la crédulité, cette chute inattendue relativise aussi une dernière fois le succès du Renard: il est si aisé d'*en faire accroire*...

Notre fable aboutit ainsi à une conclusion un peu flottante, qui donne à penser que d'autres propos, plus concertés ceux-là puisqu'ils sont le

[8] La moralité de Jacques Régnier, pour sa part, ne stigmatise que la stupidité du Loup: *Prudentiores, stultiorum incommodo se saepe magnis explicant angustiis* (vv. 28-29). Ce qui ne laisse pas d'impliquer quelque admiration pour l'adresse du Renard...

[9] Ce n'est bien sûr pas la première fois qu'une moralité de La Fontaine ne correspond pas trop bien à son apologue. On n'y regarde d'habitude pas de près puisque ces ajouts énoncent généralement des axiomes familiers, qui traînent un peu partout. Le trait dont il s'agit ici est au contraire *singulier*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fait du maître ès ruses qu'est le Renard, risquent d'avoir dépensé en vain leurs trésors d'ingéniosité.... Dans une notation abrupte des *Pensées*, Pascal affirme que Descartes serait 'inutile et incertain' (Pascal, 1966: 78). *Le Loup et le Renard*, dirais-je pour résumer ce qui précède, engage à en dire autant de la fable, incertaine dans la mesure où ses caractérisations sont arbitraires et où ses leçons ne collent jamais trop bien à leurs exemples, inutile puisque la séduction qu'elle vise s'opère aussi bien toute seule.

Ces réserves s'expliquent au moins pour une part par le statut particulier, et assez souvent méconnu, du *Livre onzième* des *Fables*. Avec ses neuf pièces, ce *Livre* est, de loin, le plus court de la série. Il se profile au terme du *Second Recueil* comme une manière de *coda*, où le poète prendrait élégamment congé du genre qu'il s'était si bien approprié; en 1679, Jean de la Fontaine, âgé alors de 58 ans, ne devait pas prévoir qu'il finirait par ajouter quatorze ans plus tard un *Livre douzième*. Il aura cru qu'il tournait définitivement une page. Des adieux pathétiques auraient été hors de saison: ce serait une faute de goût, l'honnête homme ne se pique de rien. La Fontaine joue donc plutôt à liquider son entreprise. *Le Lion, le Singe et les deux Anes*, qui précède notre fable, insiste sur la marge très étroite que l'absolutisme laisse au fabuliste. La fable qui suit raconte au contraire le succès paradoxal d'un discours très direct, celui du *Paysan du Danube* –pour ajouter que ce bon sauvage avant la lettre aura surtout plu de paraître extraordinaire et que son succès d'estime n'aura pas converti durablement ses auditeurs. Les deux dernières fables de la série sont tout aussi 'métatextuelles': *Le Vieillard et les trois jeunes Hommes* (XI/8) relate la genèse d'une épitaphe dont elle serait peu ou prou la transcription[10], *Les Souris et le Chat-Huant* (XI/9) abandonne pour de bon le registre de la fable pour raconter, sans en tirer aucune 'leçon', une prétendue expérience réelle.

Il serait excessif de chercher dans une telle série un enseignement suivi. Le recueil des *Fables* n'est pas concerté à ce point-là, La Fontaine est plus subtil et ingénieux que proprement conséquent. Reste toujours que la seconde moitié du *Livre onzième* fait de toute évidence un contexte très approprié pour une fable qui suggérerait la foncière inutilité du genre.

*Le Loup et le Renard* fait partie d'une manière de jeu de massacre, qui termine dans le goût voulu un ensemble de part en part foncièrement ludique. La Fontaine, je crois, ne se serait pourtant pas avisé de ce finale

[10] Cf.: *Il grava sur leur marbre/ Ce que je viens de raconter* (XI/8, vv. 35-36).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

si approprié s'il n'avait prolongé tel qu'en lui-même une de ses pentes les plus essentielles. Les *Fables* nous ramènent en effet –je me contente pour cette fin d'article d'une formulation inévitablement trop sommaire– aux psychologiques révolues d'un très Ancien Régime, qu'un historien comme Jacques Le Goff décrirait plutôt comme l'arrière-saison d'un 'long Moyen Age' (Le Goff 1977: 10, 2004: X et *passim*) et où, de toute façon, le goût moderne de l'initiative et du choix personnel n'a pas encore cours. Nous y sommes dans un monde très largement holiste[11], où les choses suivent leur cours fixé depuis toujours et où les caractères, tempéraments et conditions paraissent largement immuables. Personne n'échappe à son sort, personne ne peut devenir autre qu'il n'est. Il est du coup parfaitement vain de se regimber contre l'inévitable, voire même de chercher à se changer en mieux[12]: la morale de La Fontaine est surtout une sagesse, qui invite à s'accommoder, sans illusions et parce qu'il est impossible de faire autrement, des choses comme elles sont.

Aussi suffit-il de parcourir les *Fables* sans parti pris pour constater qu'elles alignent bon nombre d'anecdotes où les propos des uns et des autres, qui ne changent de toute façon rien à rien, paraissent surtout inutilement bruyants. La Lionne endeuillée fait si peu pitié que sa commère l'Ourse lui recommande au contraire de modérer des rugissements qui importunent tout le monde: le deuil lui-même ferait mieux de ne pas s'abandonner à 'des plaintes frivoles'[13]. Le fabuliste n'est guère plus tendre pour les faibles qui cherchent à sauver leur peau. Les beaux raisonnements avec lesquels la jeune Souris cherche à fléchir le vieux Chat sont inévitablement dérisoires:

> (Le Chat) lui dit: Tu t'es trompée.
> Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours?
> Tu gagnerais autant de parler à des sourds.
> Chat et vieux pardonner? cela n'arrive guères[14].

Où les choses se font toutes seules et ne peuvent se faire autrement qu'elles se sont toujours faites, toute prise de parole semble bien près de figurer une dépense d'énergie inutile. *Le Loup et le Renard* se contente en somme d'élargir ce soupçon à la parole fabuleuse: une belle histoire inventée de toutes pièces et aussi soignée que les circonstances le

[11] Au sens des travaux de Louis Dumont; cf. notamment Dumont, 1983.
[12] Cf. notamment *Le Loup et les Bergers* (X/5).
[13] X/12, v. 24 (*La Lionne et L'Ourse*). Je me permets de renvoyer à ce sujet à Pelckmans, 1996.
[14] XII/5, vv.14-17 (*Le vieux Chat et la jeune Souris*).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

permettent[15] y aboutit seulement à renouveler une illusion qui s'était d'abord imposée d'elle-même.

Est-ce à dire qu'on doive abandonner l'image d'un La Fontaine épris de propos diserts et de chimères? Non bien sûr. Il convient seulement, dirais-je, de ne pas oublier que le goût de ces jeux, chez lui, n'a rien à voir avec un quelconque pari romantique ou postmoderne sur une fabulation qui réaménagerait à son gré un monde indéfiniment malléable. Dans l'univers figé qui est le sien, il ne peut s'agir que de jeux foncièrement gratuits, qui n'ont aucun impact effectif sur le cours des choses et qui ont donc vite fait de paraître ridicules pour peu qu'un malavisé prétende y investir un quelconque dessein plus sérieux.

La question, à la limite, serait presque plutôt de savoir pourquoi parler et, surtout, pourquoi écrire des fables alors que, de toute évidence, cela n'est bon à rien. La Fontaine, j'imagine, répondrait d'abord qu'il est dans la nature de l'homme de s'adonner à ce genre d'écarts et que, partant, la question de l'utilité d'une activité si éminemment partagée est elle aussi foncièrement vaine. Il ajouterait sans doute, en bon 'libertin', qu'à défaut de pouvoir infléchir l'immuable récurrence du monde, on prend toujours du plaisir à parler. Même si la parole, fabuleuse ou autre, n'est jamais qu'une palabre vaine devant les faits en voie de s'accomplir, il est délectable de s'abandonner à son infinie luxuriance. *Le Loup et le Renard* s'amuse à ajouter qu'au-delà de ce plaisir de la dépense on aurait tort de trop croire à ses succès...

## RÉFÉRENCES

JEAN DE LA FONTAINE. 1962. *Fables choisies mises en vers*. Ed. par COUTON, Georges. Paris: Garnier.

–. 1991 *Oeuvres complètes I. Fables, Contes et Nouvelles*. Ed. par COLLINET, Jean-Pierre. Paris: Gallimard.

*Le Roman de Renart*. 1985. Ed. par DUFOURNET, Jean – MELINE, Andrée. Paris: Garnier – Flammarion.

DUMONT, Louis. 1983. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil.

[15] Cf.: 'Bien qu'au moins mal qu'il pût il ajustât l'histoire...' (v. 40). L' 'histoire' ajustée par le Renard ne pouvait bien sûr pas être une fable à part entière, ne fût-ce que parce qu'elle ne comporte aucune 'morale': on voit mal –sauf évidemment à énoncer une leçon que le Loup aurait comprise de travers– quel conseil de sagesse aurait pu l'amener à descendre dans le puits. La Fontaine a donc dû se contenter, pour son 'histoire', d'un un mixte de références mythologiques et animalières fort courant dans les *Fables*, qui correspond exactement, par exemple, à l'anecdote interrompue de l'Orateur athénien du *Pouvoir des Fables*. Cf. VIII/4, vv.49-54....

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ESCOLA, Marc. 2003. *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*. Vincennes: Presses universitaires.

GUTWIRTH, Marcel. 1987. *Un merveilleux sans éclat: La Fontaine ou la poésie exilée*. Genève: Droz.

LE GOFF, Jacques. 1977. *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Gallimard.

LE GOFF, Jacques. 2004. «Préface» in JACQUES DE VORAGINE. *La légende dorée*. Paris: Gallimard. 2004. ix-xiii.

LEPLÂTRE, Olivier. 2002. *Le pouvoir et la parole dans les* Fables *de La Fontaine*. Lyon: Presses Universitaires.

MARIE DE FRANCE. 1998. *Les Fables*. Ed. par BRUCKER, Charles. Paris – Louvain: Peeters.

PASCAL, Blaise. 1966. *Pensées*. Ed. par BRUNSCHWIG, Léon. Paris: Garnier.

PELCKMANS, Paul. 1996. «*Permettez qu'en forme commune La Parque m'expédie...*». *Cahiers de recherche Interuniversitaire néérlandaise* 31 – (numéro thématique *Fabuleux La Fontaine*. Ed. par SCHMITT, Paul –MEERHOFF, Kees) –. 13-27.

REGNIER, Henri. 1643. *Apologi Phaedri, ex ludicris I. Regnieri*. Dijon: Pierre Palliot.

SABRY, Randa. 1997. «La mise en fable d'un silence éloquent». *Poétique* 110. 143-159.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# MIQUEL DE LA TOR'S SONGBOOK IN SIXTEENTH-CENTURY FRANCE

## FROM BARBIERI'S *MSS* VIA CORBINELLI TO NICOT'S *THRESOR*

ROY ROSENSTEIN
The American University of Paris

Jean Nicot (ca. 1525-1600) in his posthumous *Thresor* (1606) included some troubadour verses until then unpublished. Most were not seen in print again until the late eighteenth or early nineteenth centuries. These quotations remained unknown to Occitan literary history until the present author encountered and published them in 2005. Given renewed interest in later manuscripts following the publication of *e* (Plà) and *Mh2* (Careri 1991), it may be useful to add another piece to the puzzle of reconstructing Miquel de la Tor's lost songbook, *fons et origo* of these and other fragments.

The quotations are analyzed below in order of appearance. There is some degree of development among the five entries. Perhaps alphabetical and chronological orders coincide, suggesting Nicot's expanding knowledge of the troubadours. A study of these passages allows us to identify a near-parallel in *bl*, itself much neglected because often dated to the eighteenth century. A comparison of *bl* and related Barbieri papers leads to one hypothesis regarding Nicot's discovery of the troubadours through contact with Jacopo Corbinelli at the French court.

### FROM MIQUEL DE LA TOR AND FOLQUET DE MARSELHA TO MICHEL DE MARSEILLE

1. *Under* guet appensé *Nicot analyzes this earlier form of French* guet-apens. *He points to the 'commun et frequent usage' of* pens *for* pensée*:*

> Rigauld de Berbezill en une sienne chanson:
> Tan m'abelis lamoros pensamens,
> Que ses venguts en mon fin cor assire,
> Que no i pot nuils autre pens caber (PC 155, 22).

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicot provides a familiar French spelling of this troubadour's name (Braccini 6-7) but an unacceptable attribution to him. Rigaut's authorship is confirmed nowhere, textual tradition without exception crediting Folquet de Marselha (Strónski 120*). The attribution of a Rigaut song to Folquet is not unknown (*P*) but never in the opposite direction (Strónski 123*, Braccini 6). *Tan m'abelis* was exemplary for Dante in *De vulgari* 2.6.6 and Folquet is placed in *Para.* 9. In *Purg.* 26 Arnaut Daniel introduces himself in homage to Folquet: *Tan m'abelis vostre cortes deman.* Sources attest hesitations over unrelated songs with related *incipits*. Thus Arnaut de Mareuil's *Lo gens temps m'abelis* is attributed to Rigaut by La Curne, following *I* and *K* (1: 76, 3:83. Vincenti, 16, 144. cf. Gosman 365). Never is there hesitation about *Tan m'abelis* itself.

The Occitan given by Nicot is consistent with the word *pens* it illustrates (rather than *pes*), also in *pensamens* (rather than *pessamens*), an internal echo to the *–ens* rhyme. Spelling accords with roughly half of a split manuscript tradition and the transcription is unremarkable, except for the mistaken attribution. While Nicot might have known this popular song from various manuscripts, how could he misattribute it so far from the mark? Folquet's *vida* from *eros* to *caritas* and probably his life were known to Equicola, Velutello, Gesualdo, Castelvetro, and Nostredame before Nicot (Vincenti, 1963: 48). But these lines were not cited (beyond the *incipit* in Dante and its echo in Dante's Arnaut) until Lacurne (Vincenti, 1963: 50). We need to find Nicot's source for text and misattribution.

Somehow the name of Rigaut reached Nicot. For the moment we cannot explain Nicot's assigning Folquet's well-known song to less-known Rigaut and will propose a hypothesis below after looking at other troubadours cited by him. But first, the same text is cited with a different attribution.

2. *At the entry* pens, *Nicot writes:*

> Est le mesme que pensement, pensée, *Cogitatio*, *meditatio*. Dont est dit Guet à pens: Mais est desusité ailleurs, et use-on des autres deux.

Nicot cites the verses with two purely orthographic variants and a single punctuational improvement:

> Michel de Marseille en une de ses chansons:
> Tant m'abelis lamoros pensamens,
> Que s'es venguts en mon fin cor assire,
> Que no i pot nuills autre pens caber.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

The same song is here attributed neither to Folquet nor Rigaut but to an otherwise unattested Michel de Marseille. There is no major troubadour or known scribe by this first name, unless the manuscript (*libre*) of poet Miquel de la Tor were remembered here. The lost *libre de Miquel* (Barbieri's *LibMich*) is the ultimate source for a large section of the Languedocian manuscript tradition. Miquel had worked in Nicot's hometown, Nîmes, in the thirteenth century: 'en la ciutat de Nemze', he says in the *vida* of Peire Cardenal (Boutière – Schutz, 1964: 336). Among troubadours from Marseilles, none was named Michel. Perhaps Nicot is indeed thinking of Folquet, contrary to the earlier Rigaut attribution, but misstates the personal name under the influence of Miquel de la Tor or even of Jean de Nostredame's better-known relative, Michel, author of the *Centuries*.

Nicot would have known of both infamous siblings: one wrote an imaginary history of the future while the other showed equal imagination in rewriting the past (Edelman, 1946: 343). The lesser known was Jean, whose *Vies* was published on June 1, 1575, almost concurrently with the Italian *Vite* on April 24, in Lyons, then virtually an Italian stronghold. Nostredame's was the only widely accessible French book on the troubadours until La Curne (Caluwé, 1974: 43-45). Despite its unconscionable falsifications, *Vies* remained *faute de mieux* a prize possession in educated Southern households past the end of the nineteenth century: Rostand remembered it for *La princesse lointaine*, incorporating Nostredame's attribution of a role to Bertran d'Alamanon. Neither 1575 edition was necessarily so small a printing or so rare a book – unlike the Nicot and contrary to Aruch and antiquarian bookdealers touting copies for sale (Pic). Discounting Crescimbeni's Italian version, Nostredame was not reprinted until Chabaneau's very critical edition, completed by Anglade in 1913. However influential the Nostredame family was, there is no trace of influence on Nicot, unless a vague memory of a name.

At this point, little can be concluded from the double misattribution. The lexicographer was keen to insert troubadour citations but ill-equipped to do so and seemingly dependent on a faulty memory or a creative imagination. Contradictory attributions are common between a single manuscript and its table, where many poets and songs jostle each other. Yet Nicot's quotations are relatively pure and uniform. In subsequent entries he relies on written sources for always better attributed and sometimes more copious extracts. These later passages will help us identify his ultimate source and understand his misattributions.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. *S.v.* rime, *Nicot provides a mini-florilegium on word-music relations:*

> Aucuns disent que les anciens poëtes Provensaulx ont voulu donner à entendre que c'est que Ryme, par ces deux mots couplez ensemble, son et mot et alleguent à ceste fin....
> Pierre d'Auvergne en une de ses chansons:
> Cui bon vers agrad'ausir,
> De mi conseilh he que'lescout,
> Aquest que ora comens a dir,
> que pos li er'sos cors assis,
> Deu ben entendre'l son e'ls mots:
> Et Arnauld Daniel en une sienne chanson:
> Mas amors mi assauta,
> Qu'ils mots ab lo son accorda:
> Et Jaufré Rudel, aussi en une sienne chanson:
> No sap chantar qu'il so non dis,
> Ni vers trobar qu'ils mots non fa.
> Et ce vers de Aymeric de Belenuci:
> Per ço non puese mots ni sos accordar,
> Laquelle opinion n'est pas sans raison (PC 323, 13; 29, 5; 262, 3; 9, 1).

While these songs are widely attested in medieval songbooks, no major manuscript except *C* presents all four. An amateur who did not recognize Folquet's most famous song, Nicot would not have compiled his anthology from multiple manuscripts, unlike Miquel de la Tor or Matfre Ermengaud or Giammaria Barbieri. *C* in its *tenso* section gives pride of place to Languedocian authors, no doubt because it is from Southwestern France, probably Narbonne (Jeanroy, 1916, 3. Brunel #143; Monfrin, 1955: 310). Now in Paris, it left the South well after Nicot's death (Jeanroy 1913, 1:525-33; Monfrin, 1955: 294-4). Perhaps at the end of Nicot's lifetime it already belonged to Guillaume Catel (1569-1626), a principal Languedoc historian and rich Toulouse collector (Bonaffé, 1884: 50; Jeanroy, 1934, 1:10 n. 6; Vincenti, 1963: xliv-xlv). But it seems improbable that even a devoted native son like Nicot would have pursued his interests in such depth. Late in life Catel finally made use of his 'grand Tome' in writing about Folquet in particular and other poets to a lesser degree for his posthumous *Mémoires de l'histoire du Languedoc* (1633). A source in *C* is not convincing for many reasons.

If no major medieval songbook constitutes Nicot's model, one or more intermediate sources may provide the answer. His familiarity with the troubadours was scant: he was a polymath when there were no specialists in France. His limited knowledge is amply confirmed by his attribution of Folquet's best-known song to two other poets, one of whom did

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

not exist. The topical continuity in these four passages further suggests Nicot found them not in separate *chansonniers* or a single one like *C* but in an intermediate compendium or poetic study, either early book or Renaissance manuscript.

Among published works a solution is not to be found. No book in Nicot's day had included any of these four passages, still less all four together. Virtually all troubadour songs continued to sleep in medieval manuscripts and early modern copies of them. When Nicot prepared his *Thresor*, Italian philologists had published only a few *rime sparse* beyond Sordello's *tenso* with Peire Guilhem and the first stanzas of Arnaut Daniel's *sestina* (Jeanroy, 1934, 1: 7). The four poets remembered here by Nicot were all familiar to Dante, but even his contemporary Francesco da Barberino knows only Jaufre among the four (Thomas, 105). Like Petrarch in his *Trionfi*, Bembo names favorite troubadours but does not cite their works as Dante had, including Amerigo di Belnui (Petrarch: 29; Bembo: 14-15; Dante: 67). Bembo draws his poets from among the major figures known to Dante and Petrarch (Folquet, Arnaut) and/or Italian (Sordello, Lanfranc Cigala). Dante, Barberino, Petrarch, and Bembo are omitted by Vincenti in her pre-history of troubadour studies, presumably because their scant troubadour materials are analyzed individually elsewhere. Vincenti does not include Nicot either, but for the opposite reason: his troubadour citations were unknown.

Nostredame cited little, not even *incipits*, rarely quoted even in Italy after Dante. Instead, he summarizes lyrics, occasionally presenting selected, sometimes apocryphal passages. Unlike these predecessors, Nicot quotes his troubadours. Fauchet can cite no Occitan texts except the *Sainte Foy* (109) and like Bembo does not figure in Vincenti. Absent also from Vincenti is Giovanni Maria Barbieri (1519-1574). His manuscript was not published by Tiraboschi until 1790, so within Vincenti's time-frame, before Fabre d'Olivet in 1803-04. This omission is particularly regrettable since Barbieri's work was the most extensive of his times but remains little exploited today (now see Mombello). Among sixteenth-century troubadour scholars he was the greatest: 'il pilota dei provenzalisti', (Debenedetti, 1924: 425, cited by Zufferey 166), 'il più vicino a noi per il modo di lavorare' (Bartholomaeis 5).

Nicot's attributions for these four texts are uncontested. Aimeric's name is alone interesting. There are many distortions of the imaginary toponym *Belenoi*, an antithetical *senhal*: *Bel Enoi*. Several manuscripts read *Belenuei*. Thus *C* gives *Bel(h)enuey* (Dumitrescu 8) but Dante has *Amerigo di Belnui*, Nostredame *Belvezer*. Nicot's *Belenuci* presumably

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reflects a scribal or transcription error, as happens with **puese* for *puesc* in the following line. These versions suggest some genuine or perceived Italian source.

The mini-dissertation on *rima* seems to have a localisable source, in Italy precisely, where, like French *rime*, Italian *rime* means both 'rhyme' and 'poetry'. Scholars have related Nicot's ties with Spain and Portugal to his ambassadorship in Lisbon (Matos). Spanish is the language he cited most after French. But Italian also played a role in his development. Nicot traveled in Italy, where he vaunted one of Provence's learned women, Claude de Bectoz: 'Mi fu dato notizia in Fiorenza da un nobilissimo giovane detto Giovanni Nicoti da Nimese in linguadoco' (Domenichi: 271v-272r. Also Pendergrass: Ep. 41). Under *rime* Nicot refers twice to Bembo, for the only time in the *Thresor*, perhaps here also based on an Italian source. But Bembo did not contribute to Nicot's troubadour education. Indirectly it was Barbieri.

In Barbieri's Chapter 2, 'Che cosa sia Rima', the same four passages are cited, back-to-back in identical order and at greater length. Barbieri's *Arte de rimare* manuscripts, slated for publication by Anselmi in Venice in 1552, never appeared in the author's lifetime, like Bembo's projected anthology or La Curne's extended research. Barbieri's papers were partly preserved by his son Ludovico, who called the work *Rimario* (Bertoni: 1905b, 400). The only completed book of the originally projected three appeared finally in 1790, under Tiraboschi's title *Dell'origine della poesia rimata*. How could these passages reach Nicot if not published?

The telltale *varia lectio deu* in Peire is common to *b1* and *k* only (Zenker: 775; Monte: 159; Fratta: 71; Teulat: 41). *k* (formerly *x*) is *Origine* (PC xxxiii). *b1* is the first part of Vat. Barb. 4087 as distinct from *b2*, another Occitan manuscript bound with *b1* but in a different hand (Grützmacher: 97). Below are only the verses corresponding to those in Nicot based on the IRHT microfilm[1]. *b1* gives longer passages, sometimes entire poems like Tiraboschi, as appropriate for an anthology, unlike the shorter citations – in both senses: quotations and attestations – needed by Nicot for his dictionary.

Pa. stantia d'una Canz. di Pier d'Alvernia
Cui bon vers agradauzir
De mi conseill be que lescout
A quest quera comens a dir;

[1] For the first lines of Peire on the microfilm where contrast is poor I rely on Tiraboschi 34. The text of Arnaut there is corrupt: "vils [sic!] Mots ab lo son acorda." Facsimile of one leaf in Careri 1996, 270.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Que pos lier sos cors asis.
Deu ben entendrel son els motz
....
Pa. Stanza d'una anz.d'Arnaldo Daniello
...
Chan, mas amors mi asauta
Quils motz ab lo son acorda.
Pa. Stanza d'una Canz. di Gianfre Rudel
No sap chantar quil so non di
Ni vers trobar quils motz non fa
...
Versi d'una Canz. d"Amerigo de Belenuei.
Per so non puesc motz ni sos acordar
....

*b1* figures among Barbieri's papers and has been variously judged a source, a draft, or a summary. It offers a minimalist Occitan anthology where passages are accompanied by Italian translations alongside and in the same hand with occasional annotations between the columns[2]. Bartsch believed *b1* to be eighteenth-century and Mussafia assumed the translations were those Plà prepared for Tiraboschi. Ostensibly following a suggestion of Lollis (160: 'fors'anco alla fine del sec. XVI'), Debenedetti (1996: 133) proposed that *b1* is sixteenth-century. Confronted to Plà's published translations, those in *b1* are indeed different. The comparison of *b1* to Nicot demonstrates *b1* is a closer parallel than to Tiraboschi: the first two share all four texts in the same order. *b1* was not necessarily known to Tiraboschi. Nicot's little chrestomathy matches *b1* closely whereas Tiraboschi does not give the second pair of the four passages or the fifth text in *b1*, not cited by Nicot either.

The manuscript has been attributed to Barbieri (Lollis: 160 'non oserei davvero affermare'), Castelvetro (Debenedetti: 1996, 135: 'una caratteristica della scrittura del Castelvetro è la varietà'), Ludovico Barbieri (Debenedetti 1996, 362n.11: 'se non m'inganno', Segre in Debenedetti, 1996: 402 'qualche vago sopporto', Folena: 6 'di mano del figlio') or an unidentified scholar (Bartholomaeis: 127 'Chi fu questo studioso? Io non so dirlo'). Today we can affirm that *b1* is not the work of Barbieri senior. His handwriting is amply documented in his draft *minuta* (*Min*) and his fair copy or *bella copia* (*BC*) that would eventually constitute Tiraboschi's *Origine*, as well as in *b2*[3]. Facsimiles of Barbieri's hand are in Bertoni

[2] Translations and comments are transcribed without originals in Debenedetti 1996, 330ff., where there are one or two very minor transcription errors.

[3] Barbieri's *Arte* manuscripts, B 3467 fasc. 6a (*Min*) and B 3467 fasc. 6b (*BC*), are incomplete: *Min* begins in Chapter 4, *BC* in Chapter 5. According to Mombello, citing

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

and elsewhere. Based on paleographic evidence that equally excludes Corbinelli, Castelvetro, and Tassoni, Maria Careri (1996, 278-79) concludes that *b1* is early seventeenth-century and probably the work of Ludovico Barbieri.

If *b1* were eighteenth-century, as Bartsch, Mussafia, and most recently Zufferey affirm, it might be thought to be based on Tiraboschi's own lost manuscript copy of Barbieri's *BC*, as Zufferey suggests (159). But that seems uncertain because neither of Barbieri's incomplete *Arte* manuscripts nor Tiraboschi's *Origine* includes the three additional texts that are in *b1*, two of which are already in Nicot. It is improbable that Barbieri or Tiraboschi would have rejected material available to them. Their two quotations among those repeated in Nicot are Jaufre and Aimeric; the fifth, by Daude de Pradas, is in *b1* only. Nicot knew some source closer to Barbieri and which Tiraboschi did not know, similar to *b1*, which then would be earlier than Tiraboschi and later than Barbieri, as paleographic testimony confirms. In sum, *b1* builds upon Barbieri materials in adding independent passages that not only were not in Barbieri but would not be in Tiraboschi either. Consequently it seems logical to posit that neither knew *b1* with its additional three texts. Barbieri and Tiraboschi give only the same two passages from *b1*'s five on *mots e so*; Nicot alone twice reproduces the first four.

The more studied *b2* can be safely attributed to G. M. Barbieri, like his holograph *Min* and *BC* (Debenedetti, 1924; Zufferey: 166; Careri, 1996: 330). *b1* and *b2* were long thought to have been linked purely by chance: 'inopportunamente legate insieme' (Debenedetti, 1924: 427). Both are from the Barbieri papers and seem the work of son and father respectively. For that reason they have always traveled together.

4. *At* sonnet, *Nicot recycles the four passages from rime, much as Folquet was trotted out twice. This time Nicot says with greater confidence and in a fuller treatment closer too to the discussion in Tiraboschi:*

> Autres disent que le sonet ayant esté la premiere façon de rime usitée par les Italiens, a eu ce nom parce que lesdits Poëtes Provençaux pour donner à entendre que c'est que rime, la definissoient par ces deux vocables accouplez, Son et Mot, et vont alleguant pour preuve de ce, ce vers, de Aymerie de Belenuci:

Bartholomaeis 9-10, 15-17, *Min* is superior because closer to complete in texts and referencing.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Per ço no puese mots ni sos accordar.
Et ceux-ci de Arnaud Daniel,
Mas amors mi assauta.
Qu'ils mots ab lo son accorda.
Et ceux-ci de Jaufre Rudel:
No sap chantar qu'il so non di,
Ni vers trobar qu"ils mots non fa.
Et ceux-ci de Pierre d'Auvergne:
Cui bon vers agrad'ausir,
De mi conseilh he que l'escout
Aquest que ora comens adir,
Que pos li er'sos cors assis,
Deu ben entendre 'l son e 'ls mots.
Disent outre que Petrarque l'a monstré à signe d'oeil, en ces vers de son premier sonet:
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono.
Di quei souspiri ond'io nudriva il cuore.

Mais à eux l'altercation et le jugement.

Now adding Petrarch's introduction from the *Rime sparse*, not in *bl* or Tiraboschi, Nicot here represents the same four passages, tinkering with the order in which they first appeared in *bl* and in his *Thresor*: this time, Aimeric, Arnaut, Jaufre, and Peire. Perhaps he begins with the shortest quotation, from Aimeric in a single line, expanding to the longest, Peire in five. Or, true to his profession as lexicographer, he has alphabetized the four poets. The same passages show only small orthographic and punctuational variants, no doubt repeating the same source. Nicot in re-organizing the data differently underlines his awareness of, perhaps even his embarrassment at his limited materials in Occitan as well as his more positive determination to exhibit them favorably. Could the dual citation and the dual attribution of *Tan m'abelis* be deliberate? That unflattering solution, while it cannot be ruled out, seems unconvincing given Nicot's scholarly nature compared to Nostredame's freewheeling revisionism.

Under *sonnet* Nicot develops the explanation of *mots e so*, further establishing the tie to a near relative of *bl*. The first quotation, from Peire, is accompanied by the following annotation in *bl* (Debenedetti, 1996: 330):

In provare che i Provenzali
hanno usate queste due voci
son et motz cioè suono, et mot
to: in vece de questa sola vo
ce: Rima.

Nicot matches *bl* or a copy in speaking of proof: 'in provare' concludes the manuscript, 'pour preuve' writes Nicot. The corresponding

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

passage in Tiraboschi says nothing of proof: 'Quello stesso adunque ci significherà Suono e Motto in due parole accopiate, che Rima in una sola da per se (34)'. These remarks in Tiraboschi introduce first another Italian passage, then the Peire and Arnaut quotations. As noted, the Jaufre and Aimeric passages are absent from Tiraboschi as they are from both *Min* and *BC*. Absent also from Tiraboschi is the Petrarch quotation, sufficiently well-known for Nicot to have added it himself: he cites Petrarch on other occasions (e.g., s.v. *disgrace*), but the quotation here might have come from an Italian source or been provoked by an Italian source.

The unremarkable form and remarkable attributions of *Tan m'abelis* did not permit the identification of its manuscript tradition[4]. Given the close ties – in texts, order, and commentary – between *bl* and Nicot, it is tempting to look to the same near-source for his other passages. The same source close to *bl* might have provided Nicot with other texts. *Tan m'abelis* is indeed also in *bl* (table in Bartsch 33). But *bl* and its commentary do not waver in their attribution to Folquet. If the same congener of *bl* is also Nicot's source for *Tan m'abelis*, it is puzzling that the attribution should be doubly uncertain for Nicot when there is no hesitation on the part of *bl* any more than there was earlier in Barbieri or later in Tiraboschi. The role of another source seems improbable: Nostredame does not know this song and all existing manuscripts and references give Folquet as author. Since we must yet again turn to hypotheses, perhaps Nicot knew the song better than he did the poet. This might be the case precisely here – can it be purely chance? – in the first of only two surviving troubadour songs to refer to Nicot's native Nîmes. In the envoy to *Tan m'abelis* Folquet sends his song to be welcomed there by three ladies: *Vas Nems, t'en vai, chanssos* (Strónski, 18)[5]. When he left Nîmes to travel in Italy and then to the French court by 1554, Nicot never forgot his local origins. He contributed the chapter on the antiquities of Nîmes to Belleforest's 1575 *Cosmographie*.

Again, it might seem that Nicot willy-nilly was redistributing his limited knowledge in different entries and in different forms: attributions,

[4] Bartholomaeis (110) says of the related version of "Tan m'abelis" in another Bologna manuscript also the work of the scribe of *bl*: "Dalle varianti del B. non si ricava nulla di ben preciso circa I rapporti del testo da lui dato e gli altri Mss." Strónski (15) took neither into account, although aware of *bl*; the other was not yet published.

[5] The Bologna commentary and Tiraboschi concur on the reading "Vas Nemze," following *E nemze* and *f nempze*. Miquel de la Tor's stay in Nîmes was remembered by Tiraboschi in his note on the destination of Folquet's "Tan m'abelis," 106-7. The other troubadour reference to Nîmes is Uc de Saint Circ 472,42 (Chambers 196).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

orders, transcriptions. It would be out of character for those re-attributions of *Tan m'abelis* to be conscious and intended as they would be under the pen of the shameless falsifier that was Nostredame. Similarly to Nicot, *bl* justifiably attributes texts beginning *Tan m'abelis* to two authors also: Arnaldo Daniello in Dante and then Folchetto di Marsiglia (Bartsch 33).

In short, if it is likely that Nicot draws again on the same manuscript close to *bl* for Folquet, there is still no full justification for his doubly mistaken but sincere attribution of *Tan m'abelis*. At least the misattribution to Rigaut may now be explained with fewer suppositions, as the last troubadour quotation reveals.

5. *Under* trucheman *a final citation is accurately ascribed to Rigaut: it is his* Atressi con l'orifanz.

> L'Espagnol dit aussi *Trucheman*, ou *Trujaman*, pour le mesme. Il vient du mot Chaldée, *Targeman*, qui signifie expositeur, lequel vient de *Targum*, aussi mot Chaldée, qui signifie exposition d'une langue en autre. Les Arabes l'usurpent de mesme, ce qui a fait dire à Antoine Nebrisse que c'est un mot Arabique. Les anciens rimeurs Provençaux disaient Drogeman, comme il se void en ces vers de Rigauld de Berbezill:
>
> Ma chansos mer drogemans lai on ieu non aus anar (PC 421,2).

A third relevant fragment with *Min* and *BC* at the Archiginnasio of Bologna is in the same hand as *bl*, providing critical annotation to accompany *bl*'s texts and translations. *Atressi con l'orifanz* is complete in *bl* and the commentary follows almost line by line. For the lines in *bl* quoted by Nicot, the fragment's commentary is quite similar to his etymology:

> *Dragomans* è vocabolo corotto, il cui intiero è *Trucheman*, lo Spagnuolo *Tarzaman*; e tutti vengoon [*i.e.*, vengono] dal caldeo *Targum* et *Targeman*, *interpretatio interpres*, come Cesare l'adimanda (Bartholomaeis, 130).

The parallel is close, suggesting that the Italian commentary and Nicot's own etymologizing (ultimately from Nebrija?) share a source in an annotated version of the song that both he and the scribe, probably Ludovico, refer accurately to Rigaut.

This attribution might at first be thought to elucidate the mistaken assignment of Folquet's song to Rigaut. Only the latter poet was familiar to Nicot and so Folquet's most famous song could then have been redistributed to Rigaut for lack of a more appropriate candidate. Such might seem an understandable error in attributing a second text to a

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

known poet. Nicot evidently recognized only the names of and one text by each of five poets. He might have once misremembered the name of Foulques de Marseille crossed with Michel de la Tour as Michel de Marseille and once mistakenly attributed his song to Rigaut whom he did recognize by name, as the assigning of *Atressi con l'orifanz* documents.

But the context of this song in *bl* clarifies better still Nicot's attribution of *Tan m'abelis* to Rigaut. Barbieri found Rigaut's *canzonetta* 'la quale io ho voluto quì porre tutta intiera del modo appunto che l'ho trovata scritta fralle altre sue Canzoni' (Tiraboschi 99). *Atressi con l'orifanz* and its immediately following translation are themselves followed *sans transition* by Folquet and his *Tan m'abelis*. Significantly, in *bl* Italian translations are alongside rather than following and there is little running narrative: Rigaut's song ends back to back with the *incipit* of Folquet's[6]. A *lapsus oculi* apparently prompted Nicot or his source to attribute both the end of one song and the beginning of the next to the author of the first, precisely as Barbieri said he found Rigaut's song surrounded by others by him. Such errors are common in medieval manuscripts, which mistakenly assign adjoining songs to the adjacent poet. There is every reason to expect the same eyeslip in modern copies of those manuscripts (cf. Rosenstein, 1990).

If we resolve in this manner Nicot's attribution of Folquet's song to Rigaut, the attribution of the same song to Michel de Marseille is still not justified. That Miquel de la Tor was crossed with Folquet de Marselha in the memory of Nicot remains the only available explanation, as plausible or implausible as it may seem. That Nicot had an additional model beyond the single manuscript close to *bl* is unlikely. Given that all his texts are seen to derive convincingly from the same single source, it would be gratuitous to propose an imaginary second source which could have made mention of some mute, inglorious Michel de Marseille, otherwise universally unattested. Rather than posit the existence of a lost source to justify the name of an unattested troubadour, it is preferable to acknowledge that Nicot follows a single descendant of Barbieri's *Libre de Michele*. As we know, Barbieri was scrupulous in identifying his manuscript sources like the *LibMich*. But Miquel de la Tor was more than its scribe. Like fellow *vida* author Uc de Saint Circ, Miquel was also a poet, as his own lyric given in Tiraboschi and commented on by Ludovico in his critical notes doubly attests (Mussafia, 224; Bartholomaeis, 130). Did the poet-scribe's first name *Michel* become fused with the toponymic

[6] Cf. back-to-back Italian versions (Debenedetti 1996, 339).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

surname of the poet-bishop *de Marseille* in Nicot's mind? However appealing this theory might be, it remains speculative. We can say only that Miquel de la Tor is referenced each time the elder Barbieri drew upon his *Libre de Michele*, as Ludovico would have known – and perhaps so noted in a lost ancestor of *b1* and its commentary as seen in some form by Nicot.

## MODENA TO NÎMES

If in a manuscript close to *b1* we have identified Nicot's source, it remains to consider how these materials, not all of which traveled from the hands of the Barbieris into the hands of Tiraboschi and Plà, somehow reached the eyes of Nicot. The father's library was partly dispersed soon after his death (Bartholomaeis, 4). *b1-b2* traveled from the family papers of Barbieri *fils et père* to their current location as Vat. Barb. 4087. *Min*, *BC*, and Ludovico's unnamed commentary found their way, all unfortunately in incomplete form, to Bologna, where Bartholomaeis was able to consult them twenty-five years after Bertoni had been denied access to them while still in private hands. Alas, Barbieri's manuscripts, including his *Libre di Michele* and all others from the six volumes of troubadour texts which Ludovico says his father had transcribed, are not to be found in either location (letter to Corbinelli in Debenedetti, 1996: 314-5). If Nicot did not see any of Barbieri's papers in Italy, which *b1* seems never to have left, there was also its source, now lost, of which another copy was made as a part of Arsenal 3098 prepared much later for La Curne. Neither of these is listed in Jeanroy or Pillet-Carstens[7].

If Nicot visited Italy, as Domenichi and Pendergrass demonstrate, he might have seen a manuscript, such as a parent of *b1* and its congeners. Unless another copy was exported, these texts would not have been available in France in the form Nicot encountered and reproduced them. Yet his having examined an antecedent of *b1* in Italy seems even more improbable than his having studied the original of *C* in Catel's Toulouse library. The testimony of *C* or any other known manuscript does not show the peculiarities that Nicot's texts share with *b1*. How and where he might have had access to an earlier version of *b1* is unknown.

[7] Zufferey proposes to name Miquel de la Tor's songbook *b*, which he assumes Barbieri possessed (157, 160). For Careri, *b* designates the several parts of Barbieri's exemplar into which he had collated his *LibMich* and his *LibAsc* (*M*) and from which alone the *b2* segment survives (282).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

One undocumented solution would readily account for that filiation. Among Frenchmen in Italy, Nicot is a small player. Among Italians in France, however, one man stands out: Jacopo Corbinelli, charged by Ludovico to help with the Barbieri papers (Picot, 1906-07, 1918). Florentine by birth, Corbinelli knew the Lyons Italian community before traveling to Paris and later dedicating there the 1577 *princeps* of Dante's *De vulgari* to Henri III. Whether in exile or at home, Corbinelli had developed many ties in both countries, most importantly as tutor to the young prince. Guillaume Postel reports how Corbinelli explicated Jacopone da Todi to Catherine de Medici (Picot, 1918: 177). He was a correspondent of Ludovico Barbieri, Claude Fauchet (Nostredame: 147), and Michel de l'Hôpital (325). He knew Francesco Giuntini in Lyons, where he saw the troubadour manuscript about which he wrote Pinelli (Debenedetti, 1996: 47, 313). Giuntini was in contact with Domenichi, who had sung the praises of Nicot in 1549 (Debenedetti, 1996: 48n.). Nicot was at the French court from 1554. He returned from his embassy to Portugal in 1560 and spent the rest of his life in France in the service of his king and at work on his writing. Corbinelli was the ideal intermediary to supply Nicot with troubadour texts from the hands, perhaps in the hand of Ludovico.

Corbinelli was able to provide access to Barbieri's papers, to add references to Bembo and Petrarch as Barbieri would have done, even to transcribe *Tan m'abelis* with its *envoy* citing 'verso Nimese...le tre donne' (in Ludovico's translation in *bl*) for the 'nobilissimo giovane detto Giovanni Nicotio di Nimese' whom Domenichi had met in Florence (Debenedetti, 1996: 38, 340). What more appropriate song to bring to the attention of the young nobleman from Nîmes who had shined in the company of Florentine ladies than one saluting the ladies of his hometown! Corbinelli may also have remembered how Miquel de la Tor had composed in Nîmes, given that Tiraboschi's additions to Barbieri recall this in annotating the *envoy* to Folquet's song (106-7 n.).

Beyond the problem of transmission, and however great the proximity between Nicot and *bl*, the evidence does not suggest direct knowledge of *bl*. Even if Nicot had seen some sixteenth-century version of *bl* in Italy, it is unlikely to have been our manuscript that was his source. According to the latest dating, chronology makes it as impossible for Nicot to have seen *bl* as *Origine*. Zufferey (personal communication) has reconsidered his dating *bl* to the eighteenth century. But current paleographic comparison suggests that *bl* is no more sixteenth- than eighteenth-century. Returning to the original judgment of Lollis[8], Careri dates

[8] Lollis 160: "Poichè il Bartsch s'ingannò di sicuro aggiudicando al sec. XVIII quella scrittura che rimonta certamente ai principii del sec. XVII...".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*b1* to the early seventeenth-century[9], early enough to be written by Ludovico but too late for Nicot to have known it.

If *b1* is seventeenth century, and if Nicot died in 1600 (Baudry 170), some earlier version antedating *b1* must constitute the missing link. It remains to Maria Careri to review the entire manuscript tradition and delve deeper into the relationship between Nicot's citations and the Barbieri/Tiraboschi files.

## BARBIERI AND NICOT

A close filiation from Miquel de la Tor to Barbieri to Nicot is transparent. Beyond that link, drawing even tentative conclusions remains hazardous. *b1* – even if it were dated to the late sixteenth century – is not the sole or immediate source for Nicot. Yet for the texts that interest us, these two are in far closer proximity than *b1* and Tiraboschi. Barbieri's *Arte* and Tiraboschi's *Origine* furnish a sequential *terminus a quo* and a *terminus ad quem*: Nicot's source evidently lies somewhere in between, in an intermediate, presumably lost or unknown sixteenth-century manuscript. The flow chart in Zufferey will need to be expanded, as Careri anticipates (Zufferey 168. Careri 1996, 320). At the very least, the stemma must be revisited to incorporate Nicot's texts. More than that is not our ambition in this study, limited to analyzing his troubadour quotations, indicating the extent of his debt to some version close to *b1*, and proposing a series of hypotheses on the nature of that relationship.

A full analysis of Nicot's quotations must be undertaken in the context of Barbieri's three autograph manuscripts (*b2*, *Min*, and *BC*), Ludovico's two holographs (*b1* and the Bologna fragment), and Tiraboschi's book (*Origine*)[10]. In addition, other surviving intermediate states require examination. These include all copies of Vat. Barb. 4087 or its lost exemplar. Part of Arsenal 3098 is such a copy, prepared for La Curne but not yet on IRHT microfilm. Still other manuscripts spawned directly or indirectly by Barbieri's *libre di Michele* have recently come to light or become accessible. *e* is in print (Plà) and much of the recently discovered *Mh2* is also available (Careri 1991). On the other hand, some microfilms of *b1* are reported missing at IRHT. Of all of these manuscripts and one printed book, only *b1* is listed in Jeanroy (21) or Brunel (#355).

[9] Careri 1996, 274: "la mano di *b1* va assegnata agli inizi del secolo XVII."
[10] Bartholomaeis published Ludovico's four-leaf commentary in appendix, 127ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*b1* itself has not yet received the scrutiny it deserves and which *b2* attracted long ago when the former was dismissed as eighteenth-century and the latter was accepted as sixteenth-century. *b2* has been available in Festa's diplomatic transcription since 1909. *b1* has a table of contents in Bartsch but no diplomatic edition or complete publication despite the attentions of Grützmacher, Lollis, and Careri, who includes a single facsimile. Whether *b1* is now late sixteenth-century or more likely early sevententh-century, it merits full publication more urgently than did *e*, which is early nineteenth-century, notes Zufferey (157 n. 178). Even the appendix to Debenedetti's *Studi* publishes only Italian translations from *b1*, without the Occitan originals adjoining from the same manuscript pages. These translations probably by Ludovico are important because they differ significantly from the versions of the same texts by Plà in Tiraboschi. But their usefulness is limited without the more important originals, which may differ slightly from *Origine*, itself marred by printing errors, as Zufferey (159) and Careri (278 n. 57) remark. For Zufferey's purposes, quotations in *b1* "ne présentent pratiquement aucun intérêt" (159). For our understanding of *b1*'s relationship to Nicot's *Thresor* and the origins of his troubadour quotations, however, they assume paramount importance. Until a diplomatic edition or facsimile of *b1* is available, this nexus of questions will not be resolved.

Nicot's regionalist craving for knowledge of the troubadours was left behind in his pursuit of linguistic, literary, and other ambitions, all universal, not local. To say this Renaissance man knows five troubadours is deceptive: he recognizes passages by six but attributes them to five he believes he knows by name. For the four poets he cites twice, it is also the same passage twice cited for each. These four repeated passages revolve around a single lexical field. Following Barbieri, *mots e so* for Nicot defines the dual nature of poetry in Occitan, as if he had studied the *vidas*, such as that of Rigaut de Berbezilh, which comment, as Folquet famously did, on the close ties between lyric and music. This conception of poetry, the passages quoted in illustration, and the reasoning behind the argument are all borrowed from a single source which also gave us *b1*. Yet if Nicot's manuscript source had been *b1* itself or one nearly identical, it would still not be clear why the many other poets anthologized there were not also incorporated into the *Thresor*, beginning with Daude de Pradas, a fifth poet cited in the discussion of *rime*.

Nicot evidently knew only these passages, perhaps in extended versions like those in *b1*. Nevertheless, his six quotations allow us to identify the manuscript family through which one Nîmois published several

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

troubadour texts for the first time. Without relying on Nostredame and long before Lacurne or Tiraboschi, Jean Nicot cites some of those troubadours who, in the words of Ronsard's homage to him as fellow poet, constitute "l'honneur et l'excellence du Languedoc" (Rosenstein 1985, *passim*) in an entirely appropriate corrective to Nostredame's resolute Provençalizing.

May the present introduction be only the first word on the extraordinary surfacing of Miquel de la Tor's texts in Nicot's *Thresor* thanks to Corbinelli's connections to Barbieri's transcriptions. As Nicot says in presenting his troubadour quotations and as he might well be expected to repeat now to a new generation of readers four hundred years later, "maintenant à vous l'altercation et le jugement" (s.v. *sonnet).*

## REFERENCES


ARUCH, Aldo. 1912. "Le biografie provenzali di Jehan de Nostredame e la loro prima traduzione italiana." *Studi medievali* 4. 193-212.

BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de. 1927. *Le carte di Giovanni Maria Barbieri.* Bologna: Cappelli.

BARTSCH, Karl. "Beiträge zu den romanischen literaturen. 1, Zu provenzalischen Literatur." *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 11 (1870). 32-36 (*b1*, *b2*); 37-42 (*e*).

BAUDRY, Jean. 1988. *Jean Nicot.* Lyon: La Manufacture.

BEMBO, Pietro. 1931. *Prose della volgar lingua.* DIONISOTTI, Carlo (ed.). Torino: Unione Tipografico.

BERTONI, Giulio. 1905a. *Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi nel sec. XVI.* Modena: Vincenzi.

–. 1905b. "Giammaria Barbieri e Ludovico Castelvetro." *Giornale storico della letteratura italiana* 46.383-400.

BONAFFE, Edmond. 1884. *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle.* Paris: Quantin.

BOUTIÈRE, Jean – SCHUTZ, Alexander H. 1964. *Biographies des troubadours.* Paris: Nizet.

BRACCINI, Mauro. 1960. *Rigaut de Barbezieux: Le Canzoni.* Firenze: Olschki.

BRUNEL, Clovis. 1935. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal.* Paris: Droz.

CALUWÉ, Jacques de. 1974. *Le moyen âge littéraire occitan dans l'œuvre de Frédéric Mistral.* Paris: Nizet.

CARERI, Maria. 1989. "Sirventesi di Guillem Durfort de Caors in un apografo sconosciuto del 'Libre di Miquel de la Tor.'" *Vox Romanica* 48.77-84.

–. 1991. "Alla ricerca del libro perduto: un doppio e il suo modello ritrovato." In: TYSSENS, Madeleine (ed.) *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers.* Liège: Faculté de Philosophie et Lettres, 329-78.

–. 1996. "La ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor: Studio e presentazione delle fonti." *Cultura neolatina* 56.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHAMBERS, Frank M. 1971. *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours.* Chapel Hill: UNC.

DANTE. 1965. *Opere latine.* Trans. Massimo Felisati. Milano: Rizzoli.

DOMENICHI, Lodovico. 1549. *La nobiltà delle donne.* Venice: Giolito.

DEBENEDETTI, Santorre. 1924. "Notizie e documenti per la storia degli studi romanzi nei secc. XVI-XVIII. 1, Intorno all'*Arte de rimare* e ai mss. Provenzali del Barbieri." *Archivum Romanicum* 8. 425.

–. 1996. *Gli studi provenzali in Italia nel cinquecento e Tre secoli di studi provenzali.* Cesare Segre, Padova: Antenore, 1996.

DUMITRESCU, Maria. 1935. *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi.* Paris: SATF. I have not seen the recent Poli edition.

EDELMAN, Nathan. 1946. *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages.* New York: King's Crown.

FAUCHET, Claude. 1938. *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise.* ESPINER-SCOTT, Janet G. (ed.). Paris: Droz.

FESTA, G. B. 1909. "Le manuscrit provençal de la Bibliothèque Barberini (XLVI, 29)." *Annales du Midi* 21. 201-12, 350-58.

FOLENA, Guido. 1964. "Giovanni Maria Barbieri." *Dizionario biografico degli italiani.* Roma: Istituto della encyclopedia italiana 6.

FRATTA, Aniello. 1996. *Peire d'Alvernhe: Poesie.* Roma: Vecchiarelli.

GOSMAN, Lionel. 1968. *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye.* Baltimore: Hopkins.

GRUTZMACHER, W. 1864. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur* 35-97.

HOPITAL, Michel de L'. 1585, *Michaelis Hospitalii Galliarum Cancellarii Epistolarum....* Paris: Robert Estienne.

JEANROY, Alfred. 1913. "Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal." *Mélanges offerts à M. Emile Picot.* Paris: Morgand. I: 525-33.

–. 1916. *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux.* Paris: Champion.

–. 1934. *La poésie lyrique des troubadours.* Toulouse: Privat.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE. 1774. *Histoire littéraire des troubadours.* Paris: Durand.

LOLLIS, Cesare De. 1889. "Appunti dai mss. provenzali vaticani." *Revue des langues romanes* 33. 157-93.

MATOS, Luís de. 1952. *Les Portugais en France au XVI^e siècle: Etudes et documents.* Coimbra: University.

MOMBELLO, Gianni. 2000. "Pour la réception de Christine de Pizan en Italie: *L'Arte del Rimare* de Giovanni M. Barbieri." In: *Christine de Pizan 2000: Studies on Christine de Pizan in Honour of Angus J. Kennedy.* CAMPBELL, John – MARGOLIS, Nadia (eds.). Amsterdam: Rodopi. 263-81.

MONFRIN, Jacques. 1955. "Notes sur le chansonnier provençal *C*." *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel.* Paris: Ecole des Chartes. 2:92-312.

MONTE, Alberto del. 1955. *Peire d'Alvernha: Liriche.* Torino: Loescher-Chiantore.

MUSSAFIA, Adolfo. 1874. "Über die provenzalischen Liederhandschriften des Giovanni Maria Barbieri." *Sitzungsberichte der philos.-historischer Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* 76. 210-66.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NICOT, Jean. 1979. *Thresor de la langue françoyse*. Paris: Douceur, 1606. Facsimile rprt., intro. Frédéric Edelmann, Paris: Le Temps.

NOSTREDAME, Jehan de. 1913. *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. CHABANEAU, Camille – ANGLADE, Joseph (eds.). Paris: Champion.

PENDERGRASS, Jan Noble. 1990. *La correspondance d'Antoine Arlier, humaniste languedocien*. Geneva: Droz.

PETRARCH, Francis. 1962. *Triumphs*. WILKINS, Ernest Hatch (trans.). Chicago: University Press.

PC = PILLET, Alfred – CARSTENS, Henry. 1933. *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Niemeyer.

PIC, François. 1998. "Contribution bibliographique à l'étude de la postérité des troubadours: Les *Vies* ... de Nostredame (1575)." In: TOUBER, Anton (ed.). *Rayonnement des troubadours*. Amsterdam: Rodopi, 185-200.

PICOT, Emile. 1906-07. *Les Français italianisants au XVI^e siècle*. Paris: XXXXXXX.

–. 1918. *Les Italiens en France au XVI^e siècle*. Bordeaux: Gounouilhou.

PLA, Gioacchino. *Poesie provenzali tradotte in lingua italiana*. RONCORONI-ARLETTAZ, Véronique (ed.). Lausanne: Faculté des lettres.

ROSENSTEIN, Roy. 1985. "Jean Nicot's *Thresor* and Renaissance Multilingual Lexicography." *Dictionaries* 7. 32-56.

–. 1989. "*Mouvance* and the Editor as Scribe: *Trascrittore Traditore*?" *Romanic Review* 80. 157-71.

–. 2004. "Occitan Language and Troubadour Song in Renaissance France: Jean Nicot (ca. 1525-1600) and the *Thresor*. "In: BILLY, Dominique – BUCKLEY, Ann (eds.). *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*. 645-55. Bruxelles: Brepols.

STRÓNSKI, Stanislaw. 1910. *Le troubadour Folquet de Marseille*. Cracovie: Académie des sciences.

TEULAT, Rogièr. 2001. *Pèire d'Alvèrnhe*. Orlhac: Convise.

THOMAS, Antoine. 1883. *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Age*. Paris: Thorin.

TIRABOSCHI, Girolamo. 1790. *Dell'origine della poesia rimata, opera di Giammaria Barbieri*. Modena: Società tipografica.

VINCENTI, Eleonora. 1963. *Bibliografia antica dei trovatori*. Milano: Ricciardi.

ZENKER, Rudolf. 1900. "Die Lieder Peires von Auvergne." *Romanische Forschungen* 12. 653-924.

ZUFFEREY, François. 1987. *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève: Droz.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# FATRASSIERS ET SURRÉALISTES

# LE QUIPROQUO SUR LES 'FATRASIES'

PATRICE UHL
Université de La Réunion

On connaît la remarque de Paul Zumthor sur l'ingérable modernité de la fatrasie en son temps: 'Dans la mesure où elle rompt fondamentalement avec le langage littéraire courtois et sa mentalité propre, la fatrasie constitue l'une des toutes premières émergences d'une poésie moderne, d'une *ars nova*. Mais émergence en quelque manière prématurée, surgie de besoins mal différenciés, dans un monde encore top formaliste pour qu'elle n'y soit pas condamnée dès le berceau à la sclérose' (Zumthor, 1961: 16).

La sclérose, c'est-à-dire la récupération du 'non-sens *absolu*' par la tradition au prix d'une hybridation thématique avec la sotte chanson dès le premier tiers du XIV^e^ siècle et, au siècle suivant, l'embrigadement du fruit de cette hybridation – le 'fatras enté' *AB AabaabbabaB* – dans le catalogue des formes fixes par les rhétoriqueurs (Uhl, 1999: 49-71). Le silence et l'oubli suivirent. De fait, il fallut attendre Achille Jubinal – ce fureteur de génie – pour que les *Fatrasies d'Arras* fussent exhumées du manuscrit Arsenal 3114 (Jubinal, 1839-42: II, 208-228); puis vint Henri Bordier qui tira le premier du manuscrit BNF 1588 où elles dormaient les *Oiseuses* et la *Fatrasie* de Philippe de Beaumanoir (Bordier, 1869: 307-311; 311-313). Mais la modernité de la fatrasie resta pour l'essentiel tout aussi ingérable pour les médiévistes qu'elle l'avait été pour les lettrés du XIII^e^ siècle. D'où l'expédient consistant à jauger cette modernité à l'aune des avant-gardes littéraires du XX^e^ siècle. On a ainsi évoqué à son propos le 'terribilisme dada' (Ungureanu, 1955: 268), la 'kubistische Literatur' (Kellermann, 1968: 21), l'OULIPO (Uhl, 1999: 97) ou encore Joyce et Apollinaire (Notz, 1994: 354). Mais c'est avec le surréalisme que des rapprochements ont été le plus souvent faits: 'C'était le surréalisme du XIII^e^ siècle', résumait au nom du plus grand nombre Lambert C. Porter (1959: 98, n. 4).

Paul Zumthor a bien expliqué en quoi ce raccourci était abusif:

> 'Nous touchons là une sorte de surréalisme de nature particulière, purement linguistique, étrangement prisonnier des mentalités héritées. Le

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

> fatras vise à libérer la langue de sa fonction obvie – communicationnelle et rationnelle – alors que le surréalisme moderne a tenté d'en libérer les racines mentales elles-mêmes' (Zumthor, 1963a: 168).

Mais le *Démon de l'analogie* ne lâche pas si facilement prise et fatrassiers et surréalistes seront encore longtemps associés sous la plume des critiques, qu'ils soient médiévistes ou non. Ce qui, après tout, n'est pas un très grand scandale vu que les surréalistes, bien avant que le monde savant ne s'en soucie, ont joué un rôle capital dans la popularisation de la fatrasie.

La question qui m'intéresse ici est la suivante: dans quelle mesure les surréalistes considérèrent-ils la 'fatrasie' comme un précédent du surréalisme? Personne parmi eux, que je sache, n'a jamais écrit: 'C'était le surréalisme du XIII^e^ siècle'. Cette idée, plus ou moins latente à partir de 1926, n'est nulle part explicitement formulée, comme si quelque 'blocage' avait joué contre la 'fatrasie', admirée, certes, mais toujours tenue à distance respectueuse.

## 1. Georges Bataille traducteur des 'Fatrasies'

C'est par l'entremise de Michel Leiris que Georges Bataille rencontra en 1925 André Breton et les surréalistes. La rencontre eut lieu au café *Cyrano:* 'Leiris, alors surréaliste reconnu, m'avait emmené: je devais remettre à Breton la traduction des *Fatrasies* qui parut dans le numéro suivant de la *Révolution Surréaliste* [n°6, 1^er^ mars 1926]. (...). Breton était entouré d'Aragon, d'Éluard et de Gala Éluard' (Bataille, 1976: 176)[1].

Une sorte de 'hasard objectif' avait présidé à la découverte des 'Fatrasies': la 'Première' (*75* $a^4 + a^4$, $b^4$: $b^4 + b^4$, $c^4$, *etc.*) et la 'Deuxième' (11 $a^5a^5b^5a^5a^5b^5b^7a^7b^7a^7b^7$), comme on disait au XIX^e^ siècle (Bordier, 1869; Suchier, 1885-86: II, 273-284; 305-310). Bataille avait en effet reçu en prix, pour sa réussite à un examen de l'École des Chartes, les *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir* dans l'édition de la *S.A.T.F.*: 'c'est là que je trouvai – écrit-il en 1951 – les quelques pages de *fatrasies* que donne ce recueil et la note qui renvoie aux poèmes du même genre publiés par Jubinal' (Bataille, 1976: 176, n. 2). Bataille avait tout de suite compris que ces poésies intéresseraient les

[1] Michel Leiris fournit une version différente: 'Il devait à son érudition de chartiste de connaître ces petits poèmes du XIII^e^ siècle français, qu'on peut tenir pour des chefs-d'œuvre du *nonsense*; il m'en avait déjà parlé et c'est à moi qu'il les remit' (Leiris, 1988: 25).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

surréalistes; il en parla à Leiris qui le poussa à en réaliser des traductions pour la revue du groupe.

Les 'Fatrasies' publiées dans *La Révolution Surréaliste* comprenaient, dans l'ordre, treize distiques tirés des *Resveries* anonymes (24-36), deux strophes des *Fatrasies d'Arras* (17 et 54, in: Porter, 1960), quinze distiques tirés des *Oiseuses* de Beaumanoir (12-19 et 69-75) et trois strophes fatrasiques du même trouvère (3, 4 et 5). Un chapeau présentait l'ensemble:

> La plupart des fatrasies, poèmes incohérents, composés au XIII^e siècle, sont anonymes. Seul Philippe de Beaumanoir, célèbre poète et jurisconsulte est connu comme l'auteur de deux d'entre elles. De nombreux poètes à la même époque ont dû écrire des fatrasies sans qu'elles aient été conservées: celles dont suivent ici quelques extraits ont échappé au mépris des générations comme elles avaient échappé à la cervelle de ceux qu'un éclat de rire aveugla un jour (Bataille, 1970: 103-106).

Il est visible que Bataille, pressé par son ami (on possède une lettre de Leiris datée du 16 juillet 1925 dans laquelle il sollicite les traductions sous huitaine)[2], n'a pas accordé suffisamment d'attention à ce travail. D'une part, il fournit pour les *Resveries* une référence bibliographique erronée: ce n'est pas le *Nouveau Recueil* ('t. I, p. 177') de Jubinal qui est concerné, mais *Jongleurs et trouvères* (Jubinal, 1835: 34-42); d'autre part, il donne, sans considération pour l'intégrité formelle de la pièce, la strophe finale des *Fatrasies d'Arras* pour un huitain (les vers 4-6: *Uns oingnons pelez / Estoit aprestés / De chanter devant*, sont escamotés pour une raison mystérieuse)[3]. Quant aux traductions, elles ne sont exemptes ni d'approximations ni d'erreurs: *Compains, je te pert un gieu* [je te propose une alternative]; / *Penssons a el* [autre chose] 'Camarade, je te perds un jeu; pensons à lui' (*Resv.* 28); *Dites m'en voir* [Dites-moi la vérité] 'Dites un peu voir' (*Resv.* 30); *Uns ours emplumés* [couvert de plumes // déguisé] / *fist semer uns blés* [fit ensemencer un champ de blé] / *de Douvre a Wissent* [Wissant] 'Un ours emplumé fit semer un blé de Douvres à Oissent' (*F.A.* 54); *Par estavoir, m'estuet mouvoir/ a la journee* 'Par nécessité, il me faut bouger dans la journée' (*Ois.* 12)[4]; *Li arc*

[2] 'Cher ami, pourriez-vous traduire en français moderne une ou deux des plus significatives Fatrasies, et les envoyer, avec une courte notice bibliographique, à Breton, 42, rue Fontaine, ou à moi, – si possible avant huit jours? Elles paraîtraient en octobre, dans le numéro 5 de la R. S.' (Bataille, 1970: 647, n. à la p. 103).

[3] Je m'appuie sur la réimpression en fac-similé de la collection complète de *La Révolution Surréaliste* (1975); bizarrement, cette strophe lacunaire n'est pas reprise (Bataille, 1970: 103-106).

[4] Ms. alaiournee: a *la journee* [voyage // 'jour assigné pour comparaître en justice; de là 'assignation en justice à date et heure déterminées'; cf. *Pathelin*, 973] (Bordier, 1869; Suchier, 1885-86; Angeli 1977) ou a l'ajournee 'au point du jour' = *au matinet* (Ois. 19).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

*d'aubour* [cytise] 'Les arcs d'aube' (*Ois.* 16); *Moines d'Oscans* [Ourscamps] 'Les moines d'Oscans' (*Ois.* 71), etc. Des méprises diverses sont par ailleurs dues, soit à la typographie fautive de l'édition de référence (*oï* pour *oi*): *Je n'oi onques robe a point* [Je n'ai jamais eu d'habit convenable] 'Je n'ai jamais entendu parler de robe brodée' (*Resv.* 34), soit à un commentaire hasardeux de l'éditeur: *J'aim autant trieve comme ast/ ou que bringnole* 'J'aime autant trèfle qu'as ou brignole' (*Resv.* 35)[5], soit encore à l'interprétation malheureuse d'un mot censuré: *Qant li abais d'un brochet / Et li tronçons d'une toile / Ont trové f... un pet* 'Quand l'aboiement d'un brochet et le tronçon d'une toile ont trouvé foutu un pet' (*foutant* s'imposait dans cette structure phrastique) (*F.A.* 17). Les trois pièces de Beaumanoir sont plus soigneusement traduites. Il est probable que Bataille s'était dans un premier temps limité à traduire ces trois strophes (Leiris avait réclamé la traduction 'd'une ou deux des plus significatives Fatrasies'); le reste du corpus aura été introduit après-coup et dans l'urgence pour étoffer l'article. Revenant, en 1951, sur la traduction de la strophe 4 de Beaumanoir, Bataille regrettait d'avoir rendu la locution *a esfors* par 'avec de grands efforts' – une traduction qu'il qualifiait lui-même de 'hâtive'; il corrigeait:

Un grand hareng saur
Avait assiégé Gisors
De part et d'autre;
Et deux hommes morts
Vinrent à grand peine
Portant une porte.
Sans une vieille bossue
Qui alla criant: "A! hors"
Le cri d'une caille morte
Les aurait pris à grand peine
Sous un chapeau de feutre.
(Bataille, 1976: 176)

Ce qui restait amendable, mais améliorait la version publiée dans *La Révolution Surréaliste*. Cette révision prouve en tout cas que ces poésies n'avaient à ses yeux rien perdu de leur séduction à un quart de siècle de distance[6].

[5] Jubinal, 1835: 36: '*Trèfle comme as*. Ce sont en tout cas évidemment des termes de jeu'. C'est plutôt le vocabulaire de l'agôn qui est en cause: *trieve* 'trève'; (h)ast 'lance'; *bringnole* 'bricole, sorte de mangonneau (machine de guerre)'. Le sens global est: 'Temps de paix ou temps de guerre, ça m'est égal'.

[6] De façon générale, Bataille manifesta un constant intérêt pour le Moyen Âge, auquel il consacra une partie de son activité critique: de la recension de *L'Ordre de Chevalerie*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Comme on voit, Bataille n'avait pas une parfaite maîtrise de la langue d'oïl du XIII^e siècle: il n'évite pas les pièges communs et accepte sans ciller les leçons textuelles et les conjectures lexicologiques de Jubinal; s'agissant de la toponymie, il se dispense de tout contrôle (Wissant, Ourscamps). Quoi qu'il en soit, ce sont ces traductions qui ont révélé la poésie fatrasique aux surréalistes, aux lecteurs de la revue et, par-delà ce cercle, au grand public. Elles ont été reprises sans mention du nom du traducteur (Bataille le relève avec agacement dans *Le surréalisme au jour le jour*) par Paul Éluard dans sa *Première Anthologie vivante de l'ancienne poésie française* (Éluard, 1951: I, 41-44)[7]. Les 'Fatrasies' avaient été publiées anonymement dans *La Révolution Surréaliste*, mais Éluard, moins que tout autre, ne pouvait en ignorer l'auteur, vu qu'il était présent au café *Cyrano* lorsque Bataille vint les présenter. Sa seule initiative est l'attribution des *Fatrasies d'Arras* à 'Jehan Bodel d'Arras': une attribution sans fondement. En 1942, Éluard avait déjà produit sous le nom de Bodel la strophe finale des *Fatrasies d'Arras* dans *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*; le huitain de Bataille était entre-temps devenu un dizain, ce qui n'arrangeait rien (Éluard, 1968a: 1137)[8]. Les traductions de Bataille ont à nouveau été utilisées par le surréaliste Robert Benayoun dans l'*Anthologie du Nonsense* (Benayoun, 1957: 25-28). L'ombre de Bataille accompagne ainsi la fatrasie jusqu'à la décennie 1960-1970 qui vit se multiplier les travaux sur la poésie du non-sens.

## 2. Le Moyen Âge d'André Breton

L'intérêt de Breton pour le Moyen Âge était réel, quoique *son* Moyen Âge ne fût pas nécessairement celui des historiens de la littérature ni celui des philologues. Il n'est qu'à relever dans son œuvre les allusions qu'il y fait, à travers Mélusine (1988: 713 [*Nadja*]; 1999: 66-71 [*Arcane 17*]),

*Conte en vers du XIII^e siècle* (éd. M. R. T. House, Norman, Oklahoma, 1919), publiée en 1922 dans une revue chartiste (1970: 99-102), au compte rendu de *La littérature française du Moyen Âge, la morale chevaleresque et la passion* de Gustave Cohen, publié en 1949 dans *Critique* (1988: 502-518).

[7] Les textes se distribuent comme suit: Anonyme. Fatrasie (XIII^e s.) = *Resveries*, 24-36; Jehan Bodel d'Arras (XIII^e s.). Fatrasies = F. A. 17 et 54; Philippe de Beaumanoir (XIII^e s.). Fatrasies. I. = *Oiseuses*, 12-19; 69-75; II. = F.B. 3, 4, 5. Seule la préface de l'anthologie est reprise dans l'édition Pléiade (Éluard, 1968b: 383-390).

[8] La traduction des vers 5-6 est d'Éluard: Un ours emplumé / Fit semer un blé / De Douvres à Oissent / Était chargé / De chanter devant / Quand sur un éléphant rouge / Vint un limaçon armé / Qui leur criait: / Fils de putains, arrivez! / Je versifie en dormant. Corrigé et complété en 1951: Un oignon pelé / S'était apprêté / À chanter devant.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Morgane (1992: 1183-1195 [*Fata Morgana*]), Viviane (1988: 269-272 ['Introduction au discours sur le peu de réalité', in: *Point du jour*]), Héloïse (1999: 48 [*Arcane 17*]), Abélard et Maître Eckhart (1999: 8 [*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*]), Raymond Lulle (1988: 633 [*Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet*]; 826 [*Second manifeste*]) et surtout 'l'admirable XIV^e^ siècle' de Nicolas Flamel (1988: 818-820 [*Second manifeste*]; 1992: 727-728 [*L'Amour fou*]), etc. Dans les années 1950-1960 l'admiration qu'il porte aux anciens Celtes le ramène naturellement vers Arthur et la littérature arthurienne (1996: 137-144 ['Braise au Trépied de Keridwen', avant-propos à l'ouvrage de Jean Markale: *Les grands Bardes gallois*])[9]. Curieusement, tout en rappelant que le surréalisme "a porté au zénith le sens de cet amour 'courtois' dont on fait généralement partir la tradition des Cathares" (1999: 518 [*Entretiens radiophoniques, X*]), Breton ne cite aucun troubadour. Ni aucun trouvère, hormis Philippe de Beaumanoir. Il revendique des garants intellectuels du côté des philosophes (Abélard, pour le nominalisme, Eckhart, pour la dialectique) ou des alchimistes (Ramón Llull, Nicolas Flamel, Basile Valentin), mais non du côté des trouveurs. À l'exception de Dante (1988: 328 [*Manifeste*]) et de Villon (1992: 374 ['Les visages de la femme', in: *Point du jour*]; 1999: 1046 [*Si le surréalisme était maître de Paris*]), les poètes médiévaux font figure de parents pauvres. Breton serait-il passé à côté de la lyrique médiévale à l'époque où, *via* le symbolisme et Dada, il tissait le réseau de références dans le *continuum* duquel il allait inscrire le surréalisme? C'est probable. Son information sur la lyrique médiévale ne paraît guère être allée au-delà de ce qu'il avait pu en lire dans le *De l'amour* de Stendhal[10]. Ses études médicales lui avaient épargné une expérience de la philologie aussi désastreuse que celle que René Crevel relate dans *Le Clavecin de Diderot* (Crevel, 1966:

[9] Dans une interview publiée dans *La liberté du Morbihan* (10 octobre 1952), Yves Pérès avait interrogé Breton sur l'influence de la tradition des romans de la Table Ronde sur le surréalisme; Breton avait répondu: 'Oui, les romans de la Table ronde sont tenus dans le surréalisme en grand honneur.(...). Le culte de la femme, dans le surréalisme peut à bon droit s'en réclamer, comme aussi des Cathares par le canal des Cours d'amour...' (Breton, 1999: 646 [Appendices aux 'Entretiens' – Interview d'Yves Pérès]). Le photomontage de Radovan Ivsic, figurant Breton en chevalier *ferarmé* – cette œuvre est reproduite dans la revue *La Brèche* (action surréaliste) 1 (oct. 1961) – témoigne à sa façon de la passion de Breton pour l'univers chevaleresque.

[10] Ce que prouve la présence dans la bibliothèque de Breton d'un ouvrage de Raynouard (la source de Stendhal): *Des troubadours et des cours d'amour*, Paris: Firmin Didot, 1817; Marguerite Bonnet, responsable, hélas! trop tôt disparue de l'édition Pléiade, a remarqué à la page 103 du livre de Raynouard "un signet marquant le chapitre 'Matières traitées dans les cours d'amour'" (Breton, 1988: 1548 [n. 1 à la p. 705]).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

37-39 ['À propos d'une chanson de geste']). Par chance, Breton n'eut jamais, étudiant, à supporter les 'glapissements' ni les 'rauques vocalises' d'un 'vieux fou' (Philippe Lauer?), commentant *Gormont et Isembart* en Sorbonne; ce qui eût à coup sûr, comme ç'avait été le cas pour Crevel, 'éprouv[é] sa bonne volonté' ... Mais même de loin, il n'eut guère de curiosité pour ce qui se produisait en Sorbonne; il est vrai que, dans l'Entre-deux-guerres, les spécialistes de la littérature médiévale ne paraissent pas non plus avoir eu beaucoup de sympathie pour les surréalistes. Après la Seconde Guerre mondiale, les choses changèrent et des personnalités scientifiques aussi marquantes que René Alleau[11], Jean Markale[12] ou René Nelli se rapprochèrent des surréalistes. C'est ainsi que Benjamin Péret put s'honorer dans 'Le Noyau de la comète' (préface à l'*Anthologie de l'Amour Sublime*) d'une traduction inédite de *Tant ai mo cor ple de Joya* de Bernard de Ventadour (P-C 70, 44) par René Nelli (Péret, 1956: 46). Un guide comme René Nelli manqua malheureusement au jeune Breton.

Breton n'avait, semble-t-il, pas de compétence linguistique particulière pour accéder aux textes médiévaux; à la différence de Tristan Tzara (2001) ou de Gilbert Lély (1980), il ne paraît pas non plus s'être préoccupé d'en acquérir une. En publiant les 'Fatrasies' dans *La Révolution Surréaliste*, il faisait les yeux fermés confiance à Georges Bataille, que son 'érudition de chartiste' (Leiris) et sa fonction de bibliothécaire à la B.N[13]. désignaient d'emblée comme une autorité en la matière.

## 3. La réception des 'Fatrasies'

Selon Bataille, Breton aurait accueilli les 'Fatrasies' par ces mots: 'C'est ce qu'il y a de plus beau'. Rien ne permet de mettre en doute la

[11] Spécialiste du symbolisme et de l'alchimie, René Alleau collabora aux revues *Medium* 2 (fév. 1954), 3 (mai 1954) et 4 (jan. 1955), et *Le Surréalisme même* 1 (3e trim. 1956).

[12] Le grand celtisant collabora pour sa part aux revues *Médium* 4 (jan. 1955), *Le Surréalisme même* 2 (2e trim. 1957) et *La Brèche* (*action surréaliste*) 2 (mai 1962).

[13] Sans doute avait-il une vision quelque peu fantasmatique de la fonction. Au plus vif de la querelle contre les signataires du pamphlet *Un Cadavre*, Breton évoque ironiquement la profession de Bataille: 'Lui qui, durant les heures du jour, promène sur de vieux et parfois charmants manuscrits des doigts prudents de bibliothécaire (on sait qu'il exerce cette profession à la Bibliothèque nationale), se repaît la nuit des immondices dont, à son image, il aimerait les voir chargés: témoin cette *Apocalypse de Saint-Sever* à laquelle il a consacré un article dans le n° 2 de *Documents* [Bataille, 1970: 164-170]' (Breton, 1988: 826 [*Second manifeste*]).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sincérité du jugement, comme le fait dans une note insidieuse le fondateur de *Documents*: 'Bien entendu Breton employait souvent la même formule' (Bataille, 1976: 176). La preuve en est donnée par la contribution de Breton à l'enquête sur la 'poésie indispensable', publiée en 1938 dans le n° 8 des *Cahiers G. L. M.* Dans sa réponse à la question: 'Contre toute tentative d'annexion, de stabilisation, d'estimation bornée de la Poésie, désignez-nous 20 poèmes, sans restriction de pays ni d'époque, dans lesquels vous aurez reconnu L'INDISPENSABLE qu'exige de vous non pas l'éternité de votre temps mais la traversée mystérieuse de votre vie', Breton citait en quatorzième place, entre Charles Cros et Aloysius Bertrand, Philippe de Beaumanoir "Fatrasie *Li chan d'une raine...*" (Breton, 1992: 1232). On remarquera au passage qu'il produit l'*incipit* original de la pièce; ce qui laisse penser qu'il avait dans l'intervalle consulté l'édition de la *S.A.T.F.* (Bataille n'avait pas traduit la strophe 1 de la 'II^e^ Fatrasie'). Il est dommage que Bataille ne se soit pas montré plus disert; on eût aimé connaître de façon plus précise la réaction 'à chaud' de Breton face à ces témoins du passé. Y perçut-il des signes avant-coureurs du surréalisme? La publication des 'Fatrasies' dans la revue du groupe suggère une annexion pure et simple; du reste, le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938), rédigé en collaboration avec Éluard, possède une entrée 'Fatrasies':

> FATRASIES. – La plupart des fatrasies, poèmes incohérents, composés au XIII^e^ siècle, sont anonymes. Ex.: "Le son d'un cornet – mangeait au vinaigre – le cœur d'un tonnerre – quand un béquet mort – prit au trébuchet – le cours d'une étoile..." (Breton, 1992: 809; Eluard, 1968a: 743).

Comme l'observe Breton dans le *Manifeste*, en introduction à la fameuse liste des précurseurs du surréalisme chronologiquement ouverte par Young et ses *Nuits* ('surréalistes d'un bout à l'autre'): 'Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare' (Breton, 1988: 328-329). L'enthousiasme aurait pu le porter à déclarer, à la manière de Lambert C. Porter: 'C'était le surréalisme du XIII^e^ siècle', mais quand bien même cette pensée lui serait venue, on ne dispose d'aucun témoignage écrit qui permît de le vérifier. De même que s'il avait jugé que les 'Fatrasies' préfiguraient, non le surréalisme – du moins dans la définition minimale de 1924: 'Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale' (Breton, 1988: 328) –, mais une forme de modernité beaucoup plus rationnellement *déraisonnante*. Comme il le fera, avec quinze ans de recul, dans la notice de l'*Anthologie de l'humour noir* consacrée à Lewis Carroll:

> Qu'un pasteur anglican se trouve être par surcroît distingué professeur de mathématiques et logicien spécialisé, il n'en faut pas davantage pour que le *non-sens* fasse son apparition dans la littérature ou tout au moins y marque une réapparition éclatante (les plus surprenants poèmes de Lewis Carroll ne laissent pas de présenter un rapport de filiation, qui s'ignore sans doute, avec certains poèmes «incohérents» du XIII^e^ siècle français, connus sous le nom de «fatrasies» et auxquels ne s'est attaché d'autre nom que celui de Philippe de Beaumanoir) (Breton, 1992: 962).

En 1940, Breton inscrivait en tout cas sans balancer l'invention fatrasique dans le champ de la création concertée et de l'expérimentation poétique consciente. Car le non-sens (ou *nonsense*), chez Lewis Carroll ou Edward Lear, relève à part entière de la 'logique du sens' (Benayoun, 1957: 3-7; Deleuze, 1969: 91-99)[14]. Bien avant qu'on ait analysé les techniques de production du non-sens et les divers procédés mis en œuvre par les poètes du XIII^e^ siècle, Breton avait perçu que les *impossibilia* fatrasiques reposaient logico-discursivement sur un travail méthodique de déconstruction, sur un 'raisonné *dérèglement*' du sens où le hasard n'avait aucune place. Les guillemets qui encadrent 'incohérents' dans la phrase explicative signalent un emprunt – le mot est de Bataille –, mais ce choix typographique (l'adjectif était en 1938 cité sans guillemets dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*) matérialise avant tout un doute relatif à la pertinence du mot lui-même: rien n'est 'incohérent' dans la fatrasie!

Composer un *fa(s)tras*[15] revient, à 'farcir' de non-sens une 'carcasse' formelle des plus rigides; le but étant de produire, dans l'espace du onzain

[14] Robert Benayoun définit le nonsense en ces termes: "Par *nonsense*, il ne s'agit nullement d'entendre, comme on peut s'y croire autorisé, absence de sens. (...) le *nonsense* ne participe en aucun cas d'un défaut de signification (...). Dans la pratique, tout se solde par l'absence finale d'un certain sens, attendu par le lecteur, et dont on a suggéré l'approche imminente; l'offre subversive, puis le retrait de ce sens, constituant le piège du genre (...). Ce que ne possède pas le nonsense, en définitive, c'est la Raison, ou ce qu'on nomme *Sens Commun*. Aussi dans l'expression 'nonsense', conviendrait-il de donner à 'sense' la notion exclusive de direction. Le 'nonsense', c'est ce qui n'a pas de direction, d'intention apparente. À moins qu'il n'en offre d'un seul coup plusieurs contradictoires, ce qui revient au même" (Benayoun, 1957: 5).

[15] *Fa(s)tras* < **fartacium* (G. Ménage) ou de *farsura* (G. Paris) ou de **farsuraceum* (J. Brüch): 'farce de volaille»; le terme de *fa(s)trasie* devrait, selon moi, être réservé, non à une strophe isolée de compas $a^5a^5b^5a^5a^5b^5b^7a^7b^7a^7b^7$, mais à la macrostructure, comptant onze strophes de ce type' (Uhl, 1999: 11-21; 2001).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hétérométrique $a^5a^5b^5 + a^5a^5b^5 \,//\, b^7a^7b^7a^7b^7$, un petit récit (ou plutôt un anti-récit) 'impossible'. Diverses descriptions des mécanismes fatrasiques ont été faites depuis les années 1960 (Porter, 1960: 26-67; Zumthor, 1963b; 1975: 75-85; Nykrog, 1962; Angeli, 1977: 73-85; Bec, 1977-78: I, 167-174; Groupe $\mu$,, 1990; Uhl, 1999: 53-60, etc.); ce n'est pas le lieu d'y revenir, mais parmi celles-ci, la contribution de Per Nykrog mérite une mention à part. Le savant danois est en effet le premier à avoir mis l'accent sur l' 'élément constructif' de la strophe: la syntaxe. Quel que soit le caractère *insensé* du contenu, les énoncés qui se distribuent à travers un petit nombre de *patterns* structuraux bien typés au sein de la strophe – 'une belle période à débiter en trois temps, le troisième plus long que les premiers' (Nykrog, 1962: 537) – possèdent la plupart du temps une impeccable régularité grammaticale; une régularité pour ainsi dire quasi scolaire. Ce trait n'échappa sans doute pas à Breton.

Toujours est-il qu'il aurait pu en tirer des conclusions très différentes: syntaxe et automatisme ne sont nullement incompatibles[16]. Breton y insiste dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924): 'Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe *naturellement* la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline' (Breton, 1992: 276); il y revient en 1930 dans une annotation portée en marge de son exemplaire personnel des *Champs magnétiques*: '... il paraît prouvé que, dans cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits' (Breton, 1988: 1129 [notice]). On le vérifierait facilement en relisant les *Champs magnétiques* ou *Poisson soluble*. Ou mieux, en relisant les œuvres de Benjamin Péret qui, sa vie durant, fut le poète surréaliste le plus fidèle à l'automatisme psychique pur.

Voici ce qu'écrit Jean-Christophe Bailly à propos de la poésie de Péret:

> La poésie de Péret 'suit la grammaire', mais elle est perturbée sur le plan lexical. Pour adopter une terminologie plus précise, on peut dire qu'elle est neutre du point de vue syntagmatique (chaîne horizontale) mais significative du point de vue paradigmatique (chaîne verticale). Si l'on veut, elle dispose en chaque maillon de la chaîne syntagmatique d'un paradigme beaucoup plus étendu que celui de n'importe quelle autre poésie. (...). Les «Mémoires de Benjamin Péret»[17], dans *Le*

[16] Ni non plus poésie régulière et automatisme: ['L'amour sur le chemin'] et ['L'Oiseau de flamme'], poèmes automatiques composés en 1931 (mai?), sont des sonnets de facture tout à fait classique (*abba abba ccd ede*) (Breton, 1992: 622-623 [*Inédits* II]).

[17] Je ne crois pas devoir priver le lecteur des 'Mémoires de Benjamin Péret': Un ours mangeait des seins / Le canapé mangé l'ours cracha des seins / Des seins sortit une vache / La vache pissa des chats / Les chats firent une échelle / La vache gravit l'échelle / Les

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> *Grand jeu*, commencent par ces vers: «Un ours mangeait des seins» qu'on peut réduire à une suite quelconque du type: (P1) = (SN1) + (V) + (SN2), c'est-à-dire à une phrase minimale. Mais ce vers qui est grammaticalement correct pose un problème de sens. Il pose même la question du sens. (...). La poésie, et la poésie surréaliste en particulier, fourmillent de ces phrases grammaticales qui «n'ont pas de sens», mais le sens qu'elles n'ont pas, c'est le sens commun, auquel se remet Chomsky. Elles ont un autre sens, émancipé. (...). L'image surréaliste émancipe le sens; elle le fait en perturbant la probabilité d'apparition des syntagmes les uns à la suite des autres, c'est-à-dire en rendant infinies les suites paradigmatiques prêtes à s'insérer dans la chaîne horizontale. La 'logique' veut bien qu'un ours mange, à condition que ce ne soient pas des seins qui fassent l'objet de son repas (...). Avec Péret, l'imprévisible devient à chaque fois ce qui survient immanquablement. (Bailly, 1971: 31-32)

Ces mots pourraient, sans qu'on y change un *iota*, être référés à la fatrasie; ce qui ne veut pas dire que tous les poèmes de Péret soient, corollairement, des fatrasies... Jean-Christophe Bailly cite dans son bel essai une douzaine de vers tirés des strophes 2 et 4 des *Fastras* de Watriquet et Raimmondin (Bailly, 1971: 84-85 [§'Subversion de la causalité et de la chronologie']) et la fameuse strophe 54 des *Fatrasies d'Arras* (Bailly, 1971: 88-89 [§'Inversion des rôles']); il a toutefois la sagesse de préciser que ces rencontres relèvent de la 'ressemblance', et non de l' 'identité'[18]. C'est d'autant plus vrai du point de vue formel. La poésie de Péret s'accommode mal d'un espace exigu; ce qui la caractérise, à l'opposé de la parcimonie figurative et de la rareté d'emploi des relatives dans la strophe fatrasique, c'est, précisément, le foisonnement des 'relatives-images': 'La poésie de Péret – écrit Claude Courtot – est véritablement un *tissu* d'images, au sens propre puisque (...) la *trame* de ce tissu, la syntaxe, a elle-même une *structure* d'images!' (Courtot, 1965: 153). Mais lorsque le poète adopte une strophe brève, la 'ressemblance' avec la fatrasie ne peut manquer de s'imposer. De façon plus précise que 'Les Mémoires de Benjamin Péret', qui évoquent plutôt la *chanson de menteries* que la fatrasie, la chanson du serpent enchâssée dans *Mort aux vaches et au champ d'honneur* en donnera une idée:

> C'était un rat
> Un rat sur un bateau
> C'était un rat plein de soupe

chats gravirent l'échelle / En haut l'échelle se brisa / L'échelle devint un gros facteur / La vache tomba en cours d'assise / Les chats jouèrent la Madelon / et le reste fit un journal pour les demoiselles enceintes (Péret, 1969: 125).

[18] Jean-Christophe Bailly emprunte les traductions à Foucher (1964).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Où nageaient des bouteilles
Un soir au théâtre
Un piano voulut l'étrangler
Devant l'embarcadère
Un champion mourait
Tandis que des chapeaux
Germaient dans la vallée.
(Péret, 1979: 112-113)

Avec Péret, le vis-à-vis superficiel des 'résultats' pourrait être poursuivi au-delà de la syntaxe. À l'instar du lexique fatrasique, le lexique du poète surréaliste ne quitte jamais le registre commun: la flore, la faune, les objets quotidiens, les aliments, etc., sont les constituants de base d'une alchimie poétique débouchant sur un monde entièrement régi par les lois du non-sens. S'agissant de la faune, le sondage réalisé par Claude Courtot sur le bestiaire de Péret – l'enquête porte sur quatre recueils: *Le Grand jeu*, *Je ne mange pas de ce pain-là*, *De derrière les fagots* et *Feu central* (Courtot, 1982: 64-66) – permet de mettre en lumière, tout spécialement dans *Le Grand Jeu*, de surprenantes analogies distributionnelles avec le bestiaire des *Fatrasies d'Arras* (Uhl, 1986: 101-108; 620-621). Aucune théorie n'est évidemment à tirer de ces coïncidences, mais de la comparaison des données statistiques se dégage tout de même le sentiment d'une grande complicité poétique.

## 4. Le quiproquo taxinomique

Il est clair que Beaumanoir (étant admis que sa notoriété lui donne seule le pas sur les fatrassiers arrageois), plutôt que Dante, aurait mérité de porter l'emblème des *surréalistes du temps jadis*. Pas dans le *Manifeste*, certes – l'œuvre est de 1924–, mais postérieurement. Car Breton a révisé à deux reprises la liste de ceux qui, dans le passé, avaient été surréalistes 'en quelque chose': une première fois en 1932 et une seconde en 1934. Dans son article 'Surrealism yesterday, in-day, to-morrow', paru dans la revue *This Quarter* en septembre 1932, il intégrait vingt-six nouveaux noms, complétant, 'sans l'annuler' la liste des vingt-et-un noms du *Manifeste*; parmi les cinq premiers, quatre représentaient le Moyen Âge: 'Heraclitus is surrealist in dialectic – Albertus Magnus in the automation – Lulle in the definition – Flamel in the night of gold –Uccello in the free for all fight' (Breton, 1988, 1356 [n. 3 à la p. 329]). Deux ans plus tard, dans *Qu'est-ce que le surréalisme?* – conférence prononcée à Bruxelles le 1er juin 1934 –, Breton 'épurait' (*sic*) la liste du *Manifeste*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de treize noms (Chateaubriand, Hugo, Mallarmé, Jarry, Nouveau...); en contrepartie, il en ajoutait onze, dont certains étaient repris de la liste additionnelle de 1932, parmi lesquels: Héraclite ('surréaliste dans la dialectique'), Lulle ('surréaliste dans la définition') et Flamel ('surréaliste dans la nuit de l'or') (Breton, 1992: 239). Dans les deux cas, on remarque une recrue de choix: Lewis Carroll ('surrealist in nonsense' – 'surréaliste dans le non-sens'). C'eût été l'occasion d'intégrer Philippe de Beaumanoir: si, du point de vue surréaliste, un bon poème doit provoquer une 'débâcle de l'intellect', ses onzains ne manquaient assurément pas de réussite! Pourtant Breton ne le fit pas. Y eût-il eu des réserves tenant au caractère méthodique et raisonné de l'invention – Dante y échapperait-il? –, cela ne justifierait pas seul que Breton l'ait tenu à distance. Comment l'expliquer alors?

Ce qui saute aux yeux, c'est que, des 'Fatrasies', les surréalistes n'ont retenu que les *Fatrasies:* ni les *Resveries*, ni les *Oiseuses* ne les ont vraiment intéressés. Leur embarras à l'égard de ces poèmes médiévaux tient à une bête question de terminologie. Comme on sait, 'fatrasie' est resté tout au long du XIX^e^ siècle et les deux tiers du XX^e^ un mot fourre-tout, un lemme indistinct pour désigner toute espèce de 'pièces de vers incohérentes et amphigouriques' (Morier, 1961: 172); une confusion que Zumthor ne leva d'ailleurs pas dans ses premiers travaux sur la poésie du non-sens. Ce n'est qu'en 1969, avec l'identification de la *resverie* comme *Sprachspiel*, qu'un pas décisif a été franchi (Kellermann, 1969). Du coup, les genres polaires de la poésie du non-sens s'opposaient enfin avec netteté; d'un côté, il y avait la *fa(s)trasie* et, de l'autre, le jeu linguistique: la *resverie* (*Oiseuses*, *Resveries*, *Dit des Traverses*). Bataille ne pouvait connaître cette différence en 1926, ni Éluard en 1951, ni Benayoun en 1957: tous ont titré 'Fatrasies' des pièces poétiquement et fonctionnellement hétérogènes. Si le 'non-sens *absolu*' des *Fatrasies* enthousiasma d'emblée les surréalistes, le 'non-sens *relatif*' des *Resveries* et des *Oiseuses* – poèmes dans lesquels, à première vue, la surprise se ramène à un enchaînement décousu de platitudes ou de *menus propos* – les laissa, sinon indifférents, du moins perplexes. La réticence de Breton à reconnaître la 'Fatrasie' comme un précédent du surréalisme n'a probablement pas de motivation plus profonde.

C'est dommage, car la fonctionnalité ludique de la *resverie* l'eût nécessairement séduit, comme elle eût séduit les autres membres du groupe: dans son principe d'élaboration plurielle, la *resverie* n'est pas très éloignée du 'Cadavre exquis'. Or, Breton le répétait encore en 1954 dans la revue *Médium*: 'S'il est, dans le surréalisme, une forme d'activité dont

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la persistance a eu le don d'exciter la hargne des imbéciles, c'est bien l'activité de *jeu* dont on retrouve la trace à travers la plupart de nos publications de ces trente-cinq dernières années' (Breton, 1996: 53 [*L'un dans l'autre*]).

Le titre de 'surréaliste dans le non-sens' ayant été attribué en 1932 à Lewis Carroll, celui de 'surréaliste dans la fatrasie' revenait de plein droit à Philippe de Beaumanoir. Malheureusement trop d'indécision flottait autour du terme 'fatrasie' pour que Breton et les surréalistes pussent sans réserve en revendiquer l'héritage.

## RÉFÉRENCES


ANGELI, Giovanna. 1977. *Il mondo rovesciato*. Roma: Bulzoni.

BAILLY, Jean-Christophe. 1971. "*Au-delà du langage*". *Une étude sur Benjamin Péret*. – (Le désordre) –. Paris: Le Terrain Vague.

BATAILLE, Georges. 1970. *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris: Gallimard.

–. 1976. *Œuvres complètes*. Tome 8. Paris: Gallimard.

–. 1988. *Œuvres complètes*. Tome 11. Paris: Gallimard.

BEC, Pierre. 1977-78. *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vols. Paris: Picard.

BENAYOUN, Robert. 1957. *Anthologie du nonsense*. Paris: Pauvert.

BORDIER, Henri-Louis. 1869. *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis, 1246-1296*. Paris: Techener.

BRETON, André. 1988. *Œuvres complètes*. Tome 1. – (Pléiade) –. Paris: Gallimard.

–. 1992. *Œuvres complètes*. Tome 2. – (Pléiade) –. Paris: Gallimard.

–. 1996. *Perspectives cavalières*. – (L'imaginaire) –. Paris: Gallimard.

–. 1999. *Œuvres complètes*. Tome 3. – (Pléiade) –. Paris: Gallimard.

COURTOT, Claude. 1965. *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*. Paris: Le Terrain Vague.

COURTOT, Claude. 1982. "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves". In: GOUTIER, Jean-Michel (éd.). 1982. *Benjamin Péret*. 54-68. Paris: Henri Veyrier.

CREVEL, René. 1966. *Le Clavecin de Diderot* [1932]. – (Libertés) –. Paris: Pauvert.

DELEUZE, Gilles. 1973. *Logique du sens* [1969]. – (10/18) –. Paris: UGE.

ÉLUARD, Paul. 1951. *Première anthologie vivante de la poésie du passé*. 2 vol. Paris: Seghers.

–. 1968a. *Œuvres complètes*. Tome 1. – (Pléiade) –. Paris: Gallimard.

–. 1968b. *Œuvres complètes*. Tome 2. – (Pléiade) –. Paris: Gallimard.

FOUCHER, Jean-Pierre. 1964. *Fatrasies*. Paris: GLM.

GROUPE $\mu$. 1990, "La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence". In: *Rhétorique de la poésie*. 263-280. – (Points) – Paris: Seuil.

JUBINAL, Achille. 1835. *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*. Paris: Merklein.


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

–. 1839-42. *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, 2 vols. Paris: Pannier-Challamel.

KELLERMANN, Wilhelm. 1968. "Über die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinns". *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205. 1-22.

–. 1969. "Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters: die *Resveries*". In: *Mélanges Rita Lejeune*, 1331-1346. Gembloux: Duculot.

*La Révolution Surréaliste*. 1975. Paris: Jean-Michel Place.

LEIRIS, Michel. 1988. "De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*" [1963]. In: *À propos de Georges Bataille*. 17-40. Paris: Fourbis.

LÉLY, Gilbert. 1980. "La Folie Tristan". In: *Œuvres poétiques*. 71-107. 3^e éd. Paris: Éditions de la Différence.

MORIER, Henri. 1961. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF.

NOTZ, Marie-Françoise. 1994. "De l'écart de langage au divertissement: la violence dans les Fatrasies et les Fatras". In: *La violence dans le monde médiéval*. 351-361. *Senefiance* 36. Aix-en-Provence: CUERMA.

NYKROG, Per. 1962. CR de Porter (1960). *Zeitschrift für romanische Philologie* 78. 536-539.

PÉRET, Benjamin. 1956. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris: Albin Michel.

–. 1968. *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris: Le Terrain Vague.

–. 1979. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris: Le Terrain Vague.

PORTER, Lambert C. 1959. "La Farce et la Sotie". *Zeitschrift für romanische Philologie* 75. 89-123.

–. 1960. *La Fatrasie et le Fatras*. Genève-Paris: Droz-Minard.

SUCHIER, Hermann. 1885-86. *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, 2 vols. –(SATF)–. Paris: Didot.

TZARA, Tristan. 2001. *Œuvres complètes*. Tome 6: *Le secret de Villon*, Paris: Flammarion.

UHL, Patrice. 1986. *La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles. Diversité et solidarité des formes* – Thèse. 4 vols. dact. Paris (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle).

UHL, Patrice. 1999. *La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*. Paris: L'Harmattan & Université de La Réunion.

UHL, Patrice. 2001. "Fatras → fatrasie ou Fatrasie → fatras: un casse-tête étymologique". *Studia Neophilologica* 73. 211-222.

UNGUREANU. Marie. 1955. *La bourgeoisie naissante: société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*. Arras: Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, VIII, 1.

ZUMTHOR, Paul. 1961. "Fatrasie et coq-à-l'âne (De Beaumanoir à Clément Marot)". In: *Mélanges Robert Guiette*, 5-18. Anvers: De Nederlandsche Boekhandel.

–. 1963a. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris: Klincksieck.

–. (en collaboration avec HESSING, E.-G. et VIJLBRIEF, R.). 1963b. "Essai d'analyse des procédés fatrasiques". *Romania* 84. 145-170.

–. 1975. "Fatrasie, fatrassiers". In: *Langue, texte, énigme*. 68-88. – (Poétique) –. Paris: Seuil.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# TABLE DES MATIÈRES

Hommage à Herman Braet ..... VII
Christian BERG – Frank WILLAERT

Publications de Herman Braet ..... XV
Réunies par Catherine BEL

1. LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

THÉÂTRE

Jean BATANY
Information et autorité: le démarrage paniqué du *Jeu de saint Nicolas* ..... 5

Thierry BOUCQUEY
Proverbial Farce and Farcical Proverbs: Frans Hogenberg's *Blue Cloak* as Icon for the Upside-Down World of Farce ..... 19

Matilda Tomaryn BRUCKNER
The Miracle of Compound Interest, or Accounting Games in the *Jeu de Saint Nicolas* ..... 39

Rosanna BRUSEGAN
Le silence profond du 'Jeu de saint Coisne' dans le *Jeu de Robin et de Marion* ..... 57

Edelgard E. DUBRUCK
Staging an *Ars Moriendi* for a late-medieval merchant ..... 67

Pascale DUMONT
Boire et manger dans le théâtre religieux des XIIIe et XIVe siècles: est-ce un modèle à suivre? ..... 79

Fabienne POMEL
Narcisse au théâtre: une réécriture médiévale du mythe ..... 95

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## TEXTES NARRATIFS

Gérard J. BRAULT
Adenet le Roi and the Coats of Arms of Charlemagne and His Twelve Peers in a Medieval Roll ..... 115

Brigitte L. CALLAY
Guillaume d'Angleterre '*en essil*' ..... 129

Pierre DEMAROLLE
L'architecture évènementielle dans le *Saintré* d'Antoine de La Sale ..... 147

Yolande DE PONTFARCY
La voix des écrivains-transcripteurs des lais anonymes ..... 159

Anna DRZEWICKA
La vièle du cœur: une métaphore musicale de Gautier de Coinci 175

Katarzyna DYBEŁ
L'étranger dans le *Tristan en prose* ..... 191

Joanna GORECKA-KALITA
La Vierge, la Veuve, la Mariée: trois figures de la Mère dans le *Perlesvaus* ..... 199

Vessela GUENOVA
Rhétorique et symbolique du puits dans le *Roman de Renart* .. 209

Edward A. HEINEMANN
L'Art de la laisse dans le *Charroi de Nîmes* ..... 217

Tony HUNT
An Unappreciated Masterpiece: *le Dit du Prunier* ..... 229

Jonna KJAER
Les complaintes d'Enide dans l'*Histoire d'Erec en prose*, roman bourguignon ..... 243

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Norris J. LACY
Perceval's Permutations: the Interfigural Effect ..... 259

Olivier LINDER
Le chevalier prédicateur. Rhétorique de l'idéologie chevaleresque dans le *Roman de Tristan en prose* ..... 265

Paule MERTENS-FONCK
Une référence envahissante aux 'Débats du clerc et du chevalier' dans les *Contes de Canterbury* ..... 281

Shigemi SASAKI
La *Kaiiere d'or* de Galaad dans le *Roman de Tristan en prose* . 297

Claude STERCKX
Les antipodes, Avalon et la mort de Lleu ..... 307

Jean SUBRENAT
Questions sur le serment d'Yseut dans le *Roman de Tristan* de Béroul. Texte et contexte ..... 313

Jacques T. E. THOMAS
Vénus, Ovide, Marie de France et l'amour. Autour des vers 239-241 de *Guigemar* ..... 329

Marie-Noëlle TOURY
La *fine amor* en question: *Ipomédon* et *Ignauré* ..... 341

Ewa Dorota ZÓŁKIEWSKA
Le Bon Dieu et tous ses saints – dans les fabliaux ..... 355

TEXTES LYRIQUES

Yvan LEPAGE
Le sourire de Thibaut de Champagne ..... 365

Dietmar RIEGER
De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Âge ..... 385

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paul VERHUYCK
Villon et l'Orfèvre de Bois. Pour le commentaire du huitain CXI du *Testament* ..... 407

TEXTES DIDACTIQUES ET ALLÉGORIQUES

Anna Maria BABBI
La Sibylle dans l'*Ovide moralisé* ..... 423

Rita BEYERS
Suzanne et les vieillards. Le regard de Pierre Riga ..... 435

Dulce Mª GONZÁLEZ DORESTE
Le temps de la rose est éternel ..... 453

Françoise FERRAND
Le *De remediis utriusque fortune* de Pétrarque et *Le remède de Fortune* de Machaut: 'Le passé des Lettres et le présent de Dieu' 465

Marc-René JUNG
A propos de la *moralité* dans *Li livres estrais de philosophie et de moralité* d'Alart de Cambrai ..... 489

Angus J. KENNEDY
The Education of 'the Good Prince'. Repetition and Variation in Christine de Pizan's *Livre du corps de policie* and the *Livre de paix* ..... 507

Annelies VAN GIJSEN
A Boethian Bestiary and Laelius Misunderstood. Moral and Textual Corruption in the Stijevoort-Manuscript ..... 527

Siegfried WENZEL
French proverbs from the mouths of English preachers? ..... 543

2. ICONOGRAPHIE ET HISTOIRE MÉDIÉVALES

Jacek KOWALSKI
*Veste kemmenâde* d'une princesse polonaise mal mariée ..... 559

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Philippe MÉNARD
Les représentations de Khoubilai Khan dans la peinture chinoise 577

Gianni MOMBELLO
Poèmes en français, en astesan et en flamand de Giovan Giorgio Alione ..... 601

Christiane RAYNAUD
Des femmes et des armes ..... 625

Jacqueline THIBAULT-SCHAEFER
Le bain et l'épée ébréchée, des témoins médiévaux à la Tenture bruxelloise de Tristan. Évolution d'un iconème tristanien ou histoires de cuves ..... 647

Philippe VERELST
L''Ommegang' de Termonde. Une survie folklorique du cheval Bayard ..... 675

Gregor WEYER
The *Roman de la Rose* in Frankfurt. Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. lat. qu. 65 ..... 685

## 3. ÉDITIONS, ÉTUDES PHILOLOGIQUES ET CODICOLOGIQUES

Keith BUSBY
Un inédit anglo-normand: *Le tens joyus est venu* ..... 707

Anna CORNAGLIOTTI
Une nouvelle édition du poème vaudois *Lo despreczi del mont* 713

Jacques Charles LEMAIRE
Ancien français *donoier*. Étude de sémantique historique ..... 723

Jesse MORTELMANS
Quels moyens pour dire le vrai? Sur les origines de la chronique médiévale ..... 737

Yorio OTAKA
Le complémenteur des complétives enchâssées ..... 749

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Barbara N. SARGENT-BAUR
Encore le *Chevalier de la Charrete*, v. 12: *Li funs / li feuz / le fu* et *les vanz* (*les venz*) / *li vens* (*li vanz*) ..... 755

Lydia A. STANOVAIA
Le genre en ancien français ..... 763

Piotr TYLUS
Quelques nouveaux manuscrits français religieux et didactiques dans la collection 'berlinoise' à la Bibliothèque Jagellonne ... 783

Willy VAN HOECKE
Le développement de l'adverbe *non* comme marque de la négation 'partielle' en français ..... 797

4. LITTÉRATURE ET PHILOLOGIE OCCITANES

Augustijn CALLEWAERT
Autotextualité et renommée littéraire. A propos des pastourelles du troubadour Gui d'Ussel ..... 815

Joseph J. DUGGAN
Guilhem IX's Poem About Nothing and the Generation of Meaning ..... 827

Suzanne THIOLLIER-MÉJEAN
'Des roses dans la glace'. Ou le monde à l'envers chez les troubadours ..... 839

Pierre SWIGGERS
Norme et usage dans les Razos de trobar de Raimon Vidal ... 859

Robert A. TAYLOR
Guilhem de Peitieus. An assessment of what we know and don't know about the 'first troubadour' ..... 875

5. LITTÉRATURE MÉDIÉVALE: CONTINUITÉ ET POSTÉRITÉ

Jan HERMAN
Le livre mis au tombeau. Formation, exploration et dislocation d'un topos à l'époque médiévale ..... 897

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paul PELCKMANS
*Le Loup et le Renard* ou la fable superflue . . . . . 915

Roy ROSENSTEIN
Miquel de la Tor's Songbook in Sixteenth-Century France: From Barbieri's *MSS* via Corbinelli to Nicot's *Thresor* . . . . . 925

Patrice UHL
Fatrassiers et Surréalistes: le quiproquo sur les 'Fatrasies' . . . . 945

Table des matières . . . . . 961

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06883 2628

PRINTED ON PERMANENT PAPER • IMPRIME SUR PAPIER PERMANENT • GEDRUKT OP DUURZAAM PAPIER - ISO 9706
N.V. PEETERS S.A., WAROTSTRAAT 50, B-3020 HERENT

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

La République des Lettres
Collection dirigée par Jan Herman.

1. M. Bokobza Kahan, *Libertinage et Folie dans le roman du XVIIIe siècle*, 2001
2. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *De Varsovie à Saragosse: Jean Potocki et son œuvre*, 2001
3. J. Herman, P. Pelckmans et F. Rosset (eds.), *Le manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, 2001.
4. M. Brix, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIXe siècle*, 2002.
5. P. Eichel-Lojkine, *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVIème siècle*, 2002.
6. S. van Dijk et M. van Strien-Chardonneau (eds.), *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du 'Gender'*, 2002.
7. J. Wagner (ed.), *Marmontel: une rhétorique de l'apaisement*, 2003.
8. E. Leborgne et J.-P. Sermain (eds.), *Les expériences romanesques de Prévost après 1740*, 2003.
9 J. de Palacio, *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*, 2003.
10. J. Cormier, J. Herman et P. Pelckmans (eds.), *Robert Challe: sources et héritages*, 2003.
11. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres I*, 2004.
12. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres II*, 2004.
13. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres III*, 2004.
14. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres IVa*, 2006.
15. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres IVb*, 2006.
16. F. Rosset et D. Triaire (eds.), *Jean Potocki - Oeuvres V*, 2006.
17. F. Assaf (ed.), *The King's Crown. Essays on XVIIIth Century Culture and Literature in honor of Basil Guy*, 2004.
18. B. Didier et J.-P. Sermain (eds.), *D'une gaîté ingénieuse. L'histoire de Gil Blas, roman de Lesage*, 2004.
19. N. Ferrand (ed.), *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, 2004.
20. M. Delaere et J. Herman (eds.), *Pierrot lunaire. Albert Giraud - Otto Erich Hartleben - Arnold Schoenberg. Une collection d'études musico-littéraires / A collection of musicological and literary studies / Eine Sammlung musik- und literaturwissenschaftlicher Beiträge*, 2004.
21. F. Magnot-Ogilvy, *La parole de l'autre dans le roman-mémoires* (1720-1770), 2004.
22. M. Kozul, *Le corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, 2005.
23. M. Kozul, J. Herman, P. Pelckmans et K. Peeters (eds.), *Préfaces Romanesques*, 2005.
24. C. Martin, *«Dangereux suppléments». L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, 2005.
25. K. van Strien, *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen). Early Writings. New Material from Dutch Archives*, 2005.
26. D. van der Cruysse, *De branche en branche. Études sur les XVIIe et XVIIIe siècles français*, 2005.
27. A. Duquaire, N. Kremer, A. Eche (eds.), *Les genres littéraires et l'ambition anthropologique au dix-huitième siècle: expériences et limites*, 2005.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

A l'occasion de l'éméritat de Herman Braet, professeur de littérature médiévale française et occitane aux universités d'Anvers et de Louvain, de nombreux collègues belges et étrangers ont souhaité contribuer au volume d'hommages «Contez me tout».

Ce recueil propose un itinéraire passionnant à travers les investigations les plus récentes, principalement en langue, en littérature et en iconographie du Moyen Age, tant dans le domaine français qu'occitan.

Par son titre comme par les contributions qui le composent, il rend hommage à l'infatigable chercheur qu'est Herman Braet, qui, depuis près de quarante ans, parcourt la littérature et le monde en quête de savoir et d'images. Son portrait scientifique ainsi que sa bibliographie actualisée complètent ces hommages.

**PEETERS-LEUVEN**

ISBN 90-429-1718-0

9 789042 917187

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN